Кіно

ДВОХТИЖНЕВИЙ ЖУРНЛ.
УКРАЇНСЬКОЇ КІНЕМАТОГРАФІ

1

ПО БУРЖУАЗНИХ
ЗАЛИШКАХ
ТРАДИЦІЯХ
СМАКАХ



Кіно—це найважливіше для нас мистецтво
В. Ленін.

„КІНО“

ЖУРНАЛ УКРАЇНСЬКОЇ КІНЕМАТОГРАФІЇ

№ 1 **Січень, 1930 р.** **(73)**

В НОМЕРІ:

ЧОМУ ТЕМПИ КІНА ВІДСТАЮТЬ ОД ТЕМПІВ СОЦІЯЛІСТИЧНОЇ РЕКОНСТРУКЦІЇ?
ЧИ НАБЛИЖАЄТЬСЯ РАДІО-КІНО?
ЧИ СКОРО БУДЕ УКРАЇНСЬКИЙ ЗВУКОВИЙ ФІЛЬМ?

МУСИМО ВИКОНАТИ! ВИКОНАЄМО!

Тиждень української кіно-культури, що нещодавно відбувся в столиці України, свідчить, насамперед, про колосальне зрушення в масах робітничого глядача в бік наближення до кіна, як надзвичайно важливої ділянки культурного будівництва. Тепер вже не почути тих старих традиційних голосів, що, мовляв, кіно—це другорядне мистецтво, другорядна культура. Нам здається, що та **зацікавленість і увага, що їх виявляють тепер до справ кіна маси, свідчать, що кіно посідає одне з першорядних місць у нашому культурному будівництві** і, може, дехто й хотів віднести кіно до другорядних чинників, та цього зробити не пощастить. Зацікавленість мас, а, також, дедалі, то все більше зростання культурної ролі кіна,—цього не припустить.

Така колосальна зацікавленість робітничого глядача в справах кіна покладає на кінематографію, як на процес культурного порядку, виключні обов'язки. Зростання культурного рівня мас висуває все більші й більші вимоги до кіна. Тим то потрібно, насамперед, усвідомити те **основне завдання, яке стоїть перед кіно-робітниками, це—виключна відповідальність за свої твори перед масами.**

Коли до певного часу окремі частини кінематографії не розуміли цієї відповідальности, то тепер треба всю роботу кінематографії перебудувати знизу до верху, щоб піднести рівень відповідальности кожного робітника, на якій би ділянці кінематографічного фронту він не працював, а особливо це стосується нашого виробництва.

Піднести рівень робітників кінематографії на відповідну височінь—це, насамперед, значить, що кіно-робітники повинні не відриватись від мас, а звідціль—і від тих завдань, що їх висувають трудящі міста й села. Ось чому підчас переведення тижня кіно-культури, як ніколи до того часу, було загострено увагу на потребі висвітлювати завдання, що пов'язані з життям і розвитком соціялістичної країни. Проблема індустріялізації країни, проблема колективізації сільського господарства, перебудування побуту на соціялістичних засадах, нещадна боротьба зі всіма рештками старого—ось ті завдання, що гучно пролунали з робітничих зборів підчас переведення тижня кіно-культури в українській столиці,—інакше кажучи, столичний пролетаріят поставив конкретні вимоги перед кіно-виробниками, і ці вимоги треба за всяку ціну здійснити.

Чи готові ми виконати ці вимоги, звичайно, не в розумінні бажання, бо бажання є (за найкращий доказ цього є та декларація, що її виголосили кіно-робітники у Харкові), а чи **перебудували або чи зможемо ми в короткий термін перебудувати свою роботу в такий спосіб, щоб ці завдання, ці замовлення яко мога скоріше виконати?**

Основне завдання, що його ми повинні тепер поставити, це—рішуча зміна всієї системи нашої роботи,—її треба побудувати в такий спосіб, щоб кожна частина, кожний робітник кінематографії, як і в інших галузях культурного будівництва, промисловости тощо, ані одної хвилини не гаяв, а всю свою енергію, всі сили віддавав би роботі. У той час, коли ми скрізь маємо ударні бригади, коли на кожному кроці почувається нечувана енергія і потужність, цього ще не можна сказати про кінематографічну промисловість, кінематографічну роботу. Але з повільністю темпів треба боротися на кожному кроці, втягуючи в цю боротьбу всю масу і, насамперед, самих виробників, бо ті завдання, що їх висунув столичний пролетаріят, можна здійснити лише за умов великих темпів. Отже **цю прогалину в кінематографічній роботі—майже цілковита відсутність соціялістичного змагання**—треба в найкоротший час заповнити і, беручи приклад з пролетаріяту, потужно рушити на виконання завдань і вимог часу.

Треба нашу роботу побудувати в такий спосіб, щоб кожний мав своє окреме завдання і щоб кожний був відповідальний за виконання цих завдань. У нашій роботі ще має місце низка негативних моментів, що їх можна схарактеризувати лише як „марнотратство часу“, і це є наслідок того, що бракує елементарного розподілу завдань і контролю над виконанням цих завдань.

Одна з важливих перешкод для налагодження нашої роботи взагалі і зокрема, на виробництві, це **відсутність достатньої кількости сценарного матеріялу**. Але й тут, за напруженої роботи та енергійного розгортання соціялістичного змагання, яке навіть і не „ночувало“ в сценарній справі, можна було б мати реальні наслідки. Справді, чому б не викликати порядком соціялістичного змагання кращих письменників, сценаристів і робкорів на виготовлення тих чи тих сценаріїв? У нас безліч колосальних і надзвичайно важливих тем—невже ж вони не могли б нам дати потрібних сценаріїв? Безперечно, зможуть і дадуть—справа лише йде про те, щоб зуміти організувати це змагання і по-справжньому розгорнути роботу щодо цього. Коли брак сценаріїв заважає нормальній роботі нашого виробництва, треба на цю справу звернути особливу увагу, щоб добитися певних наслідків. **Ми багато кричимо про сценарну справу, але коли проаналізувати, що зробила кінематографія в цій справі, то треба визнати, що зроблено надто мало.** Але багато кричати і не вживати реальних заходів, це рівнозначно тому, що гальмувати розв'язання цієї надзвичайно важливої справи.

Ми не пропонуємо розв'язати це питання лише організаційними засобами, але використати такий елемент, як організація справи, від якої набагато залежить успішне розв'язання цієї проблеми, це—безпосереднє завдання кінематографії та її керівників.

Нам потрібно, в зв'язку із цим, зміцнити художньо-ідеологічне керівництво на виробництві, яке,—це треба одверто сказати,—тепер ще мінімальне і не може якслід організувати роботу. **Без вдумливого серйозного художньо-ідеологічного керівництва, що організовувало б людей навколо цієї справи, успішно посуватись вперед неможливо,** а такого керівництва в українській кінематографії, на великий жаль, поки-що замало.

Щоб розгорнути роботу, щоб запровадити в життя ті зобов'язання та векселі що їх видали кіно-робітники Харківському пролетаріятові, потрібне велике напруження всіх зусиль, але це напруження треба якслід зорганізувати і скерувати, щоб надалі кінематографія своїми темпами не плентались у хвості, а вийшла б на одну з передових позицій сучасности.

2

ТЕМП КРАЇНИ Й ТЕМП КІНА

Радянський Союз могутньою ходою рушив, щоб остаточно подолати старе життя, щоб остаточно осягти своєї мети — збудувати першу в історії людства соціялістичну країну, державу звільнених з-під капіталістичного гніту трудящих мас. Пролетаріят напружує всі сили, щоб перебороти перешкоди, щоб перебудувати країну. Мистецтво, культура, зокрема кіно мусять допомогти йому в його творчій роботі, мусять ні на крок не відставати від тих темпів, що в них провадиться реконструкція нашого Союзу. Проте цього ми не маємо. Та цього мусимо допоминатися і досягти. І от низка робітників українського радянського кіна відповідають на запитання: чого темпи нашого кіна відстають від темпів соціялістичного будівництва, що заважає нашому кінові йти нога в ногу з сучасністю.

Оператор Д. П. Демуцький

За шаленого темпу нашого життя кінематографія, звичайно, встигнути за ним не може, бо термін виготовлення фільма— 4-6 місяців, а за цей час життя уходить далеко вперед. Таким чином, перед кінематографістом стає завдання не відбивати минуле, або, навіть, і сьогоднішнє життя, а заходити вперед, трошки передбачати. Для цього треба, що керівники кінематографії були щільно зв'язані з тими, хто стоїть біля керма держави й партії, і передбачаючи завтра, відповідно скеровували течію кінематографії.

На перешкоді ж потрібних темпів фільмувального процесу стоїть низька кваліфікація тих робітників, від яких залежить відповідний темп, а, саме, допоміжних цехів: освітлювального, постановочного тощо.

Режисер Г. З. Гричер

Недостатня кінематографічна культура керівників заважає кінові йти в ногу з сьогоднішнім днем. Недостатня кінотехнічна письменність — основна причина неправильного побудування виробничого процесу, а це затримує темп і здорожчує продукцію.

Оператор М. А. Кауфман.

Ігрова кінематографія має основне своє хибне настановлення, що його перейнято від західнього кіна, і, ясно, вона не може відбивати наше сьогодні, а завжди констатуватиме перейдені етапи. Дійсно й активно допомагати Радянській Владі будувати нове життя зможе тільки неігрова кінематографія, що є могутнім знаряддям в руках партії. Але, за сучасної структури кіновиробництва, розгорнути якслід роботу ніяк не можна. Щоб правильно й міцно організувати роботу, треба утворити „екранні видавництва" з поширеною сіткою робкорів, репортерів, з налагодженим штатом кіножурналістів. Екранні видавництва будуть базою широкої колективної творчости. Екранні видавництва з колосальної кількости матеріялу, що його даватиме сітка співробітників, зможуть випускати: хроніку-блискавку, газету, журнал тощо, й накоплювати матеріял, з якого завжди можна буде утворювати які завгодно картини, що потрібні зараз за ситуаціями політичного життя та за завданнями партії. Така постановка справи одразу вирішить питання про темпи виробництва, бо найкращу картину можна буде зробити за 30-40 днів.

Зав. Худвідділу Київської кіно-фабрики В. М. Ярошенко

Питання про активну творчу участь в будівництві сьогоднішнього дня стоїть не тільки перед кіном, а й перед мистецтвом взагалі. І треба визнати, що ніхто гаразд цього питання ще не розрішив. Активну участь в сьогоднішньому будівництві бере публіцистика: газета, журнал, стаття, нарис тощо, а мистецтво будує свої кращі твори на вже пережитому й, аналізуючи минуле, намічає шляхи майбутнього. Кіно теж мусить таким чином побудувати свою роботу. Кіно-публіцистика: хроніка, культурфільм, неігрова картина—мусять взяти на себе найближчого часу фіксацію історичного процесу, що тепер відбувається, мусять обслуговувати негайні агітаційні потреби. Ігрова ж художня кінематографія буде утворювати фільми, що даватимуть художню, а почасти й філософську аналізу матеріялу, що його зафіксовано вчора, тим самим пояснюючи дальшу путь.

Що ж до темпів нашого виробництва, то я вважаю, що вони вдвічі повільніші, ніж треба, бо ми всі, керівники, режисери, актори, освітлювачі тощо, не вміємо працювати.

Треба навчитись.

Робітник-освітлювач Київської кіно-фабрики Воронецький

Для того, щоб давати фільми, які відповідали б вимогам широких мас пролетаріяту й партії, треба бути міцно зв'язаним з ними. Мені здається, що й ті, хто пише сценарії, й ті, хто їх ставить, не досить щільно зв'язані з робітничою клясою, а тому, не відчуваючи добре її настрою, не можуть правильно відбивати її прагнення, її життя, її боротьбу, на плівці. Темпи ж самого кіновиробництва недостатні, бо, по-перше, не добре налагоджено пляново-організаційну роботу, а, по-друге, самі ми, кіно-робітники, недостатньо кваліфіковані. Для того, щоб виправити ці хиби, треба краще організувати нашу виробничу кіно-громадськість.

Член Управи ВУФКУ П. М. Косячний.

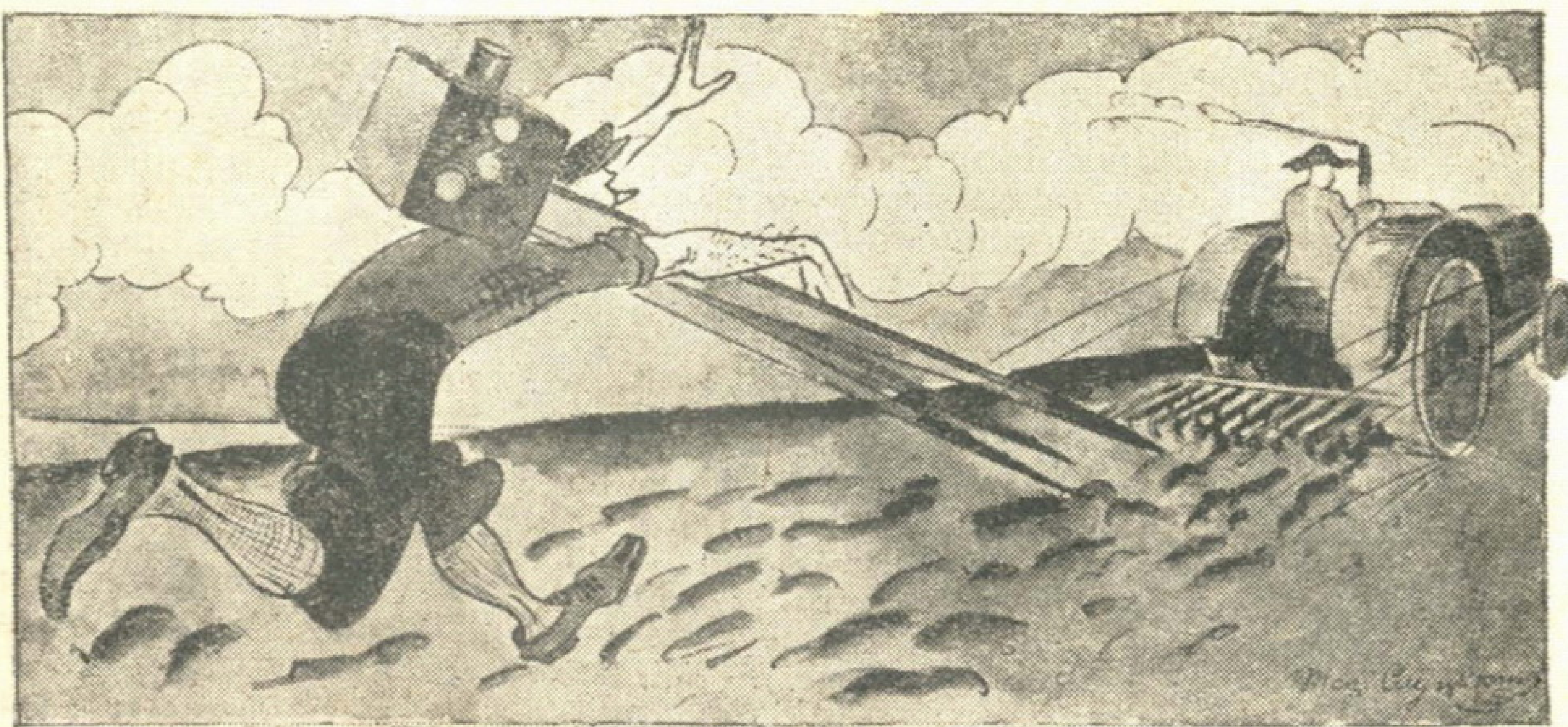
Реконструктивна доба, що ми її тепер переживаємо, поставила перед всіма культурними закладами, з'окрема і перед кінематографією, цілу низку важливих завдань. Коли раніше можна було випускати картини на теми громадянської війни та боротьби пролетаріята за радянську владу, надаючи тим продукції революційного характеру і цього було досить, то тепер цього замало. Не уникаючи героїчних подій минулого в нашій тематиці, ми повинні загострити увагу на тому, щоб жодна картина, жодне висвітлювання тої чи іншої проблеми не проходило без ув'язки з сучасними моментами і щоб трактовка тем по наших картинах неодмінно провадилася в марксівсько-ленінському дусі.

Наша продукція, виховуючи глядача, одночасно з тим повинна штовхати його на активну боротьбу, на активну роботу за здійснення завдань реконструктивного періоду.

Цього у нас на сьогодні дуже замало. Темпи кінематографії значно відстають від темпів соціялістичного будівництва країни, і коли ту чи ту тему беруть навіть правильно, то поки її висвітлять на картині і та картина вийде, вона втрачає актуальність, що спричиняється до певного відставання й розриву в темпах.

У наслідок цього конкретно побудований тематичний плян на цей рік уже зараз потрібує корінних змін не лише щодо самих тем, але й щодо їх трактовки.

Процес виготовлення картин на виробництві має затяжний і довгий характер. Це не може не поставити перед нами завдання, щоб, крім виготовлення великометражних художніх картин, ми подбали також і про інші—короткометражні, але такі ж змістовні й відповідні до вимог сьогодняшнього дня. А це можна зробити, на нашу думку, лише звернувши пильну нашу увагу на неігрову кінематографію. Випродуковання окремих короткометражних фільмів,—теж невідємна наша задача. Збільшення уваги до культурфільмів теж сприятиме якнайскоршому здійсненню тих завдань, що стоять перед робітничою клясою та селянством.



— Женусь, женусь, ніяк не наздожену, хоч на здогнати мушу!

„ДОРОГА ВОГНЮ“

Режисер — Г. ТАСІН.
Оператор — БЕЛЬСЬКИЙ.
Сценарій — С. УЕЙТІНҐА.



Фільм цей знимали на афганському кордоні, в туркестанських кішлаках, у високих скелях над прірвами. Група працювала в надзвичайно тяжких умовах, відірвана від культурного життя, без провіянту, часто-густо наражаючись на велику небезпеку. Суворий клімат теж заважав роботі.

„Дорога вогню“ — фільм, що показує огидну політику імперіялістичних загарбників серед культурно відсталих народів Сходу.

Дія розгортається в країні Орлаяд (це давня назва Афганістану) й дечим нагадує афганські події.



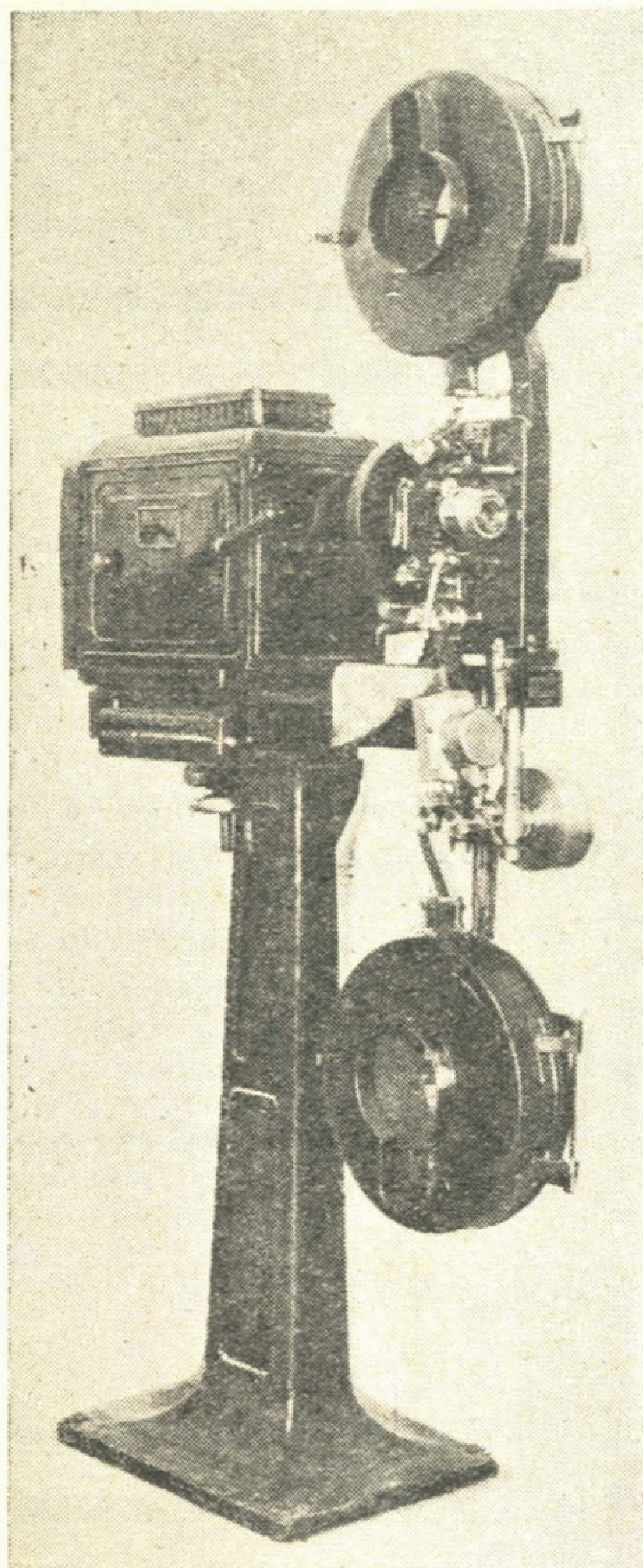
На поданих світлинах кадри й робочий момент з фільму „Дорога вогню“. Вгорі — в пісках Туркестану. Кіно-експедиція виїздить фільмувати. Внизу — туркестанський мандрівний музика. По середині — біля туркестанського селища.



Еміра Фаміс Ваmеде грає заслужений артист Кримської Республіки Хайрі. Друга видатна постать фільму — „святий“ Му-Саїб, що організує повстання в Орлаяді; його грає артист В. Цопі (американець-закупник хутра у фільмі „Нащадок Чингіс Хана“). Сліпого суддю Орлаяду — Шах Камона грає артист М. Надемський. Цікаву жіночу ролю дівчини-бандитки грає молода артистка Мікоберідзе. Консультант фільму — відомий афганський діяч та художник Гафур.

СПРАВИ ТОНФІЛЬМУ

Не раз вже ставилося питання, щоб на всю широчінь розгорнути виробництво та демонстрування тонфільму. Були надії, що до Жовтневих свят нам пощастить це здійснити: продемонструвати декілька, хочби й не нашого виробництва, тонфільмів. Але й досі ще ця справа перебуває у нас лише в стадії організації. Це свідчить про те, що ми не звертаємо достатньої уваги на таку важливу ділянку нашої культурної роботи, як запровадження нових елементів кінематографічної техніки й культури. Тому тепер, не гаючи часу, потрібно заходитись коло справ звукової кінематографії.



Апарат для проєкції звукових фільмів інж. Шорина.

Українська кінематографія зупинила свій вибір на системі знимання й демонстрування тонкіна, що її винайшов інженір Шорин, — як системі більш розробленій і досконалій, ніж інші системи. До того ж система інж. Шорина не потребує великих витрат і така проста, що на вивчення її не треба багато часу. Ця система полягає в тім, що, за допомогою фото-елементів і світла, звук фіксується на плівці, при чому для цього не потрібна негативна плівка, а можна після змонтування негативу фіксувати звук на позитивній плівці (що здешевлює виробництво) і, після монтажу звуків, безпосередньо друкувати цей запис порядком розмноження копій.

Винахідник Шорин сконструював не лише стаціонарний знимальний апарат, а й експедиційний апарат, який дає змогу переводити фільмування і в експедиціях. Якщо раніш гадали, що система Шорина не придатна для експедиційних знимальних камер, то тепер ці побоювання цілком відпали.

На перших кроках застосовання винаходу Шорина, не щастило видобувати звуків достатньої чистоти, бо, головне, бракувало того світла, що фіксувалося на плівці. Тепер проходження світла значно збільшується і це дає змогу виразніше сприймати звук і виразніше його відтворювати. За висновками фахівців, чистота звуку в фільмах, знятих за системою Шорина, досягла рівня, що його має звук в американських фільмах. Але тут на перешкоді стоять репродуктори,



Плівка зі записом звуку.

що їхнє виробництво в нашій країні, з погляду технічної якости, ще не досягло рівня закордонного виробництва.

Винахід Шорина свідчить про те, що наша країна сама, без закордонної допомоги, розв'язала проблему тонового кіна. Ми маємо на сьогодні вже удосконалені апарати як для знимання, так і для демонстрування тонфільмів. Перед нами лише стоїть завдання якомога скоріше налагодити і поширити виробництво демонструвальної та знимальної апаратури. Вже зараз неможна працювати тими темпами, якими ми йшли досі в цій справі, поки не були випробувані експонати наших радянських винаходів в галузі тонового кіна. Тепер же, оскільки винаходи наших радянських фахівців дали, в процесі випробування, блискучі наслідки, треба якомога скоріше ці винаходи запровадити в життя, щоб цим самим поширити новий елемент культури— звукову кінематографію.

Практично треба заходитись коло таких завдань: насамперед, треба налагодити справу готування кадрів. Треба пропустити через лябораторію Шорина низку наших фахівців—режисерів, операторів, кіно - механіків, бо ми можемо через деякий час опинитися в такому стані, коли театри будуть пристосовані до демонстрування тон-фільмів, а потрібних фільмів не буде і, головне не буде фахівців у цій галузі. Треба, щоб фабрики виділили відповідних людей, щоб негайно їх послати на цю роботу. Поруч з тим треба розгорнути роботу по лінії самоосвіти через придбання потрібної літератури з закордону, особливо щодо техніки звукового кіна.

Крім того, потрібно розпочати виробництво звукових фільмів, бо ж через деякий час,—за місяць, два,—ми матимемо вже в нашому розпорядженні знимальну апаратуру. Треба негайно один з павільйонів Київської кіно-фабрики пристосувати для звукового ательє, що, до речі, не потребує багато часу й великих витрат. Це дасть змогу переводити й потрібну експериментальну роботу.

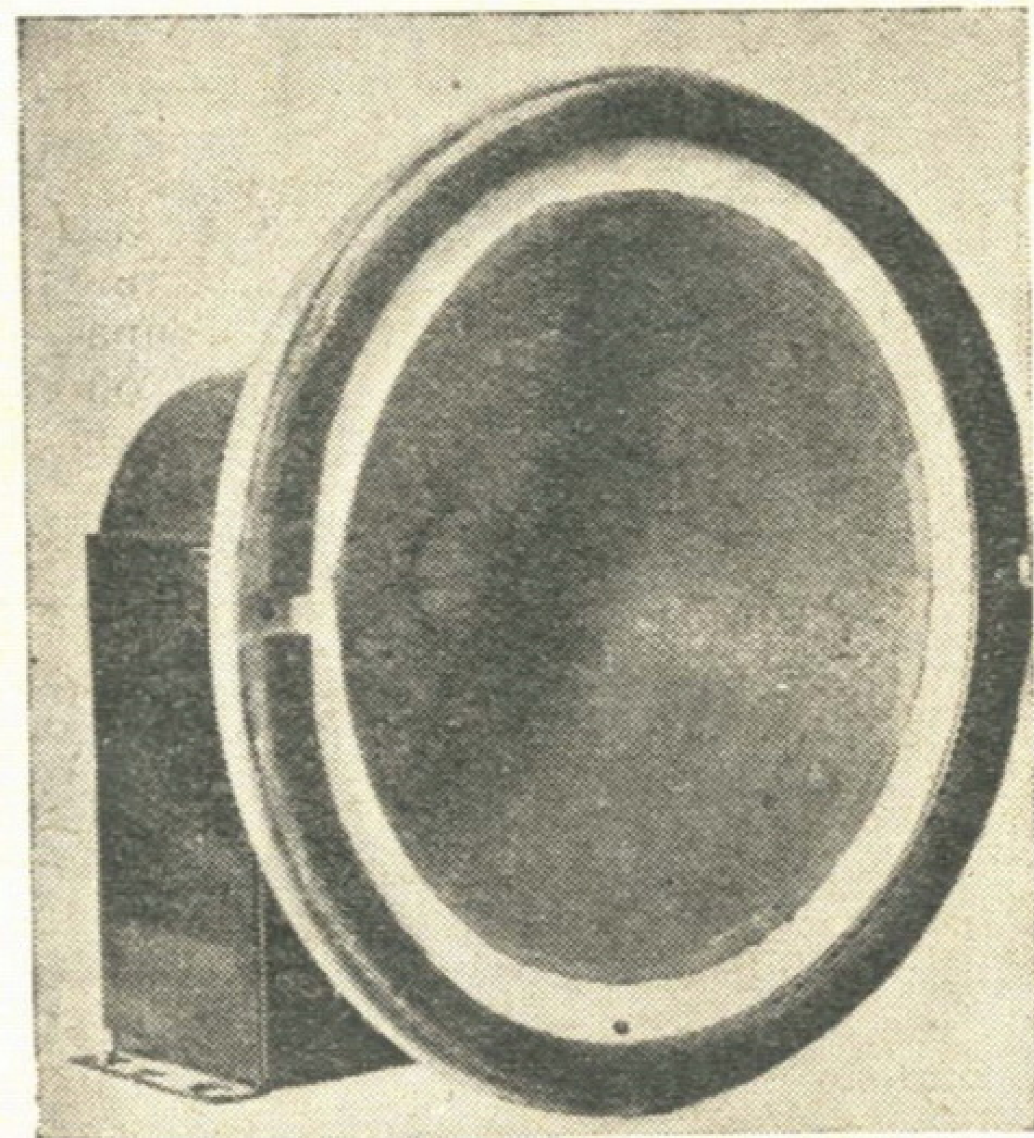
Поряд з ознайомленням режисерів, операторів і кіно-механіків з елементами звукової кінематографії, треба вже тепер поставити питання про залучення для постійної роботи на кіно-виробництві музичних робітників. Треба вибрати найкращих композиторів і негайно притягти їх до опрацьовання різних питань, що зв'язані зі звуковою кінематографією.

Без цих основних передумов і заходів не може бути й мови про те, щоб як слід налагодити у нас справи звукового кіна.

Протягом цього року на Україні повинно бути пристосовано не менш 20 звукових кіно-театрів у великих містах, зокрема в робітничих районах. На кінець п'ятилітки передбачається „озвучення" всіх державних кіно-театрів, і цю роботу треба переводити терміновим порядком, розпочавши її цього року.

У зв'язку з цим потрібно, за схемою демонструвальної звукової апаратури конструкції Шорина, відповідно удосконаливши її, розпочати виробництво цієї апаратури на підприємстві української кінематографії, адже це підприємство, за своїм технічним станом, цілком спроможне виконати таке завдання. Перед робітниками Одеського Механзаводу треба поставити завдання, щоб вони, разом з технічним персоналом, заходились коло цієї роботи й в якнайкоротший час налагодили її.

Як мінімальне чергове завдання в справі „озвучення" фільмів, потрібно з усіх міркувань і, навіть, з міркувань ширшого виходу на ринок, насамперед, „озвучити" такі фільми, як „Навесні", „Земля", „Симфонія Донбасу" тощо. Таке невелике завдання потрібно поставити перед виробництвом, і виробництво за всяку ціну повинно його виконати.



Голосномовець-репродуктор інж. Шорина.

Ось той черговий плян роботи в галузі звукового кіна, над виконанням якого повинна працювати українська кінематографія.

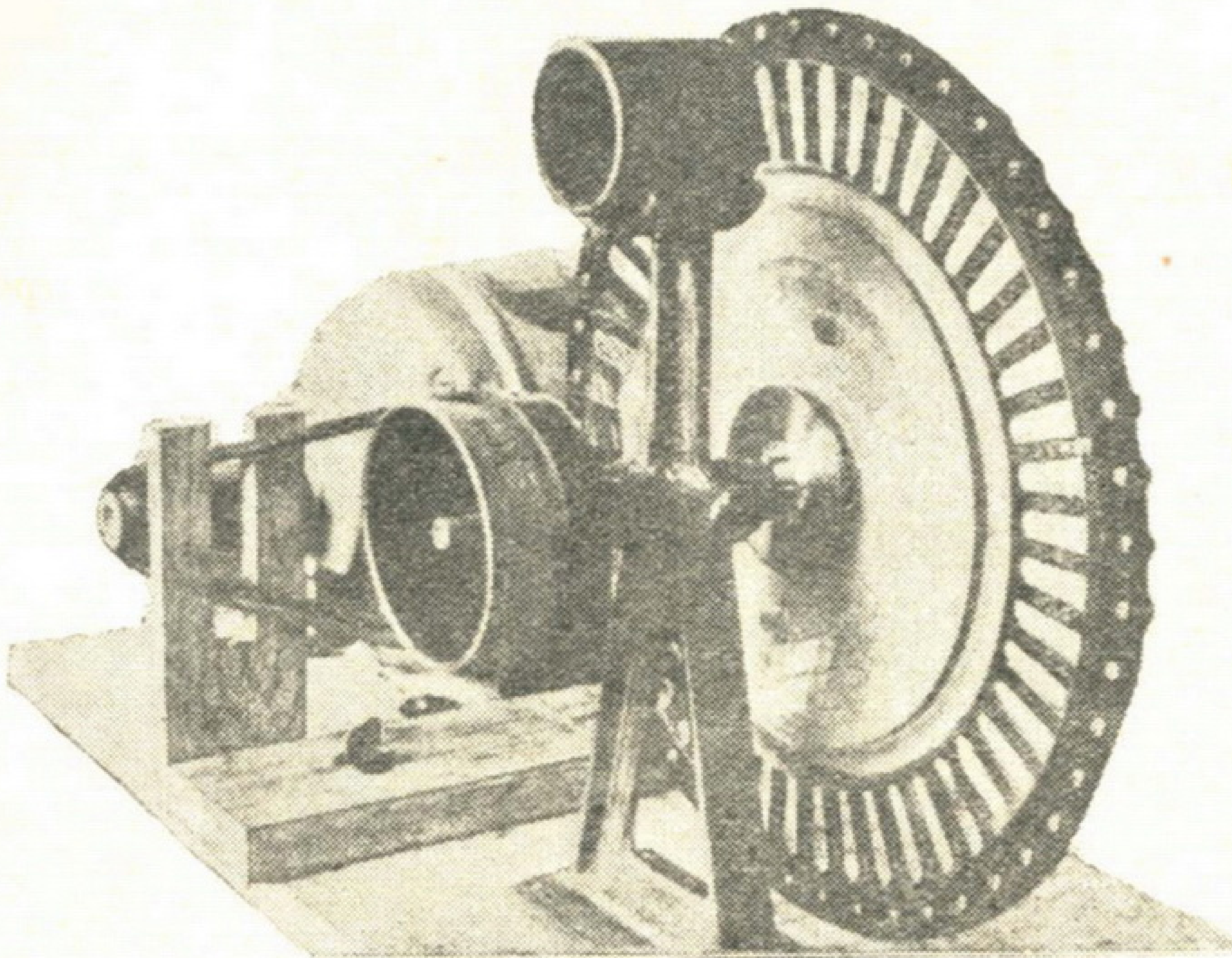
І. Воробйов.




ЧИ НАБЛИЖАЄТЬСЯ РАДІОКІНО?

Телевізія (далекоглядіння)—проблема майже розв'язана. Людина уже знає, яким саме засобом вона може на власні очі побачити подію, що відбувається на великому віддаленні. Цей важливий винахід, що його можна дорівняти лише до винаходу друку, криє в собі величезні перспективи людського прогресу.

Заочне навчання набере через телевізію нечуваної сили. Можна буде, лишаючись у себе вдома, стежити за найнебезпечнішими експедиціями до обох бігунів або в серце тропіків; бути свідком історичних подій, милуватися з театральних вистав, або брати участь в оцінці спортових змагань, що відбуваються десь за тисячі кілометрів.



Призматичне кільце Дженкінса.

До послуг техніки у цій новій перемозі над простором стали три великі фактори нашої культури: фотографія, електрика та радіо. Влучне сполучення цих трьох факторів у методі бездротової фотографії, що набрав тепер світової ваги й ліг в основу телевізії, дало повне розв'язання проблеми передачі образів на віддалення... теоретично, а практично... вчені всього світу мають докласти ще багато зусиль.

У чому ж полягають труднощі?

Ми знаємо, що в основу методу бездротової фототелеграфії покладено принципи розкладу образу, що його передається, на велику кількість малесеньких ділянок або елементів, та в поступовій пересилці цих елементів від передавального апарата до приймального. Процес пересилки відбувається тут цілком аналогічно до передачи людської мови телефоном. Звичайний телефон, приймаючи людське слово, перетворює його на електричні коливання, відповідно до звукових коливань, що з них складаються слова. Ці електричні коливання проходять дротом (або радіом, за бездротової передачи), на певне віддалення й надходять до приймального апарата, де мікрофоні відбувається зворотне перетворення електричних коливань на звукові, що й потрапляють до людського вуха.

В такий точнісінько спосіб відбувається й передача образу.

Світляні елементи образу перетворюються у передавальному апараті на електричні, а потім, у приймальній апаратурі, зазнають зворотнього процесу й дають відбиток образу.

Зрозуміло, що ця процедура, як і розмова телефоном, забирає певний час на передачу всіх елементів звуку або слова. Для того приміром, щоб одержати образ фотографії звичайного розміру треба чекати 6 хвилин. На початку фототелеграфії, коли справа йшла про передачу статичних образів: фотографій, чеків, документів тощо, така марудність процедури не чинила особливих перешкод.

Але від передачи статичних образів люди поволі почали переходити до спроб передавати образи рухомі-кінетичні.

Світ почув нові терміни: радіокінематографія й телевізія.

І передача кіно-фільмів, і передача реальних подій на велике віддалення вимагають від основного методу фототелеграфії деяких додаткових умов для того, щоб цей метод був придатний для передачи рухомих образів.

Ці додаткові умови викликано оптичними особливостями людського ока.

Ми знаємо, що сітчаста оболонка нашого ока має спроможність затримувати зорове враження на $^1/_{10}$ секунди. Тому, підчас демонстрування кіно-картини, нормально подається від 10 до 16 кадрів на секунду, щоб глядач не помічав зміни кадрів і сприймав фільм, як безперервний рух образів. Ця сама вимога лишається, зрозуміло, й при передачі фільму через радіо. Але тут повстає нове ускладнення. Протягом щонайбільше $^1/_{10}$ секунди треба передати на віддалення образ цілого кадру, бо інакше глядач помітить поступове надходження на приймальний апарат окремих елементів кадру.

А ми знаємо, що, для доброї чіткої передачи, образ треба розкладати на максимальну кількість елементів (до 10.000), що, зрозуміло, вимагає довшого часу.

Таким чином, проблема радіо-кіна й телевізії насамперед вимагає від фототелеграфії збільшення швидкости передачи у кілька тисяч разів. Замісць 6 хвилин при передачи статичного образу, тепер треба дбати про передачу на секунду мінімум 10 образів, розкладаючи кожний з них на 10.000 елементів, тобто передавати до 100.000 елементів на секунду.

Тепер зусилля всіх працівників у галузі телевізії скеровано на оце досягнення найбільшої швидкости передачи.

По обидва боки Атлянтичного океану: в Европі й в Америці, вчені наввипередки намагаються досягти цього максимуму. Хто переможе в цих перегонах на швидкість передачи, той остаточно й практично розв'яже проблему телевізії.

На чолі країн, що змагаються за цю перемогу, стоять Німеччина й Сполучені Штати.

В № 17 нашого журналу за минулий рік ми подали відомості про систему телевізії — „Телегор.

Тут ми подаємо короткий опис системи найвидатніщого американського дослідника Френсиса Дженкінса.

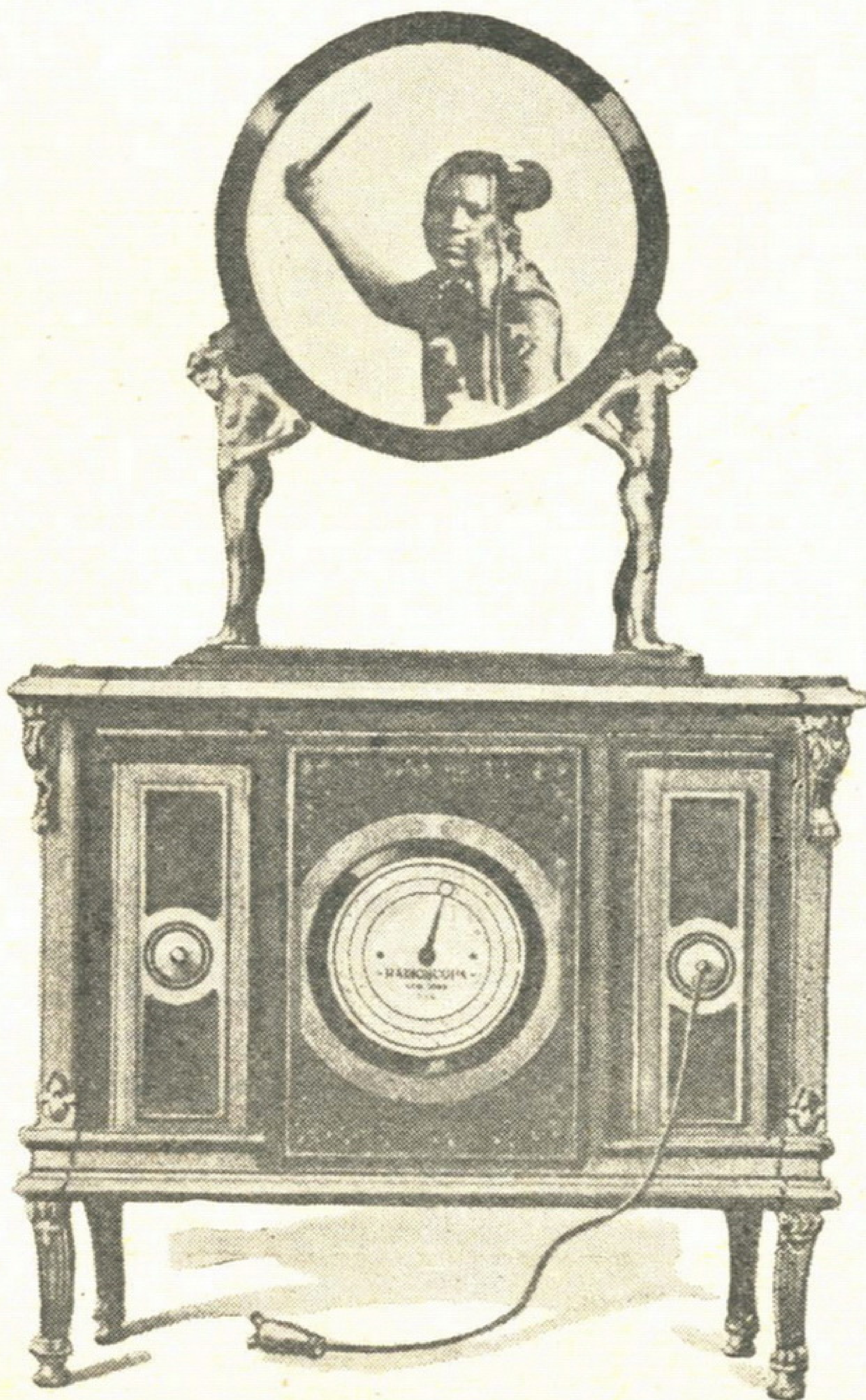
В основу своєї системи радіо-кіна, що полягає на вже згадуваному методі фототелевізії, Дженкінс поклав свій власний винахід — призматичне кільце.

В передавальному апараті, через обертання цього призматичного кільця довкола своєї весі, образ, що його передається, розслоюється на перпендикулярні, надзвичайно вузенькі світляні смужки, що їх перетворюється в апараті на електричні коливання. Ці останні через радіо проходять простір і в приймальному апараті, засобом такого самого призматичного кільця знову перетворюються на світляні й дають на екрані відбиток образу, що його передано.

Система Дженкінса має ту перевагу над іншими системами, що вона передає образ смужками, які находять одна на одну й дають чіткий образ без тої неприємної „сітки", яка повстає при розкладенні образу на „крапки"—елементи.

Роботи лябораторії Дженкінса та інших дослідників наближають нас до перетворення ідеї радіо-кіна й телевізії на реальну дійсність. За яких двадцять років кожний радіо-аматор матиме, певне, хатню радіо - уставу (на зразок поданої на світлині), що являтиме собою комбінацію гучномовця з екраном.

Тоді кіно стане справді мистецтвом для мас. Не буде кутка на земній кулі, де не знатимуть кіна. Воно ввійде в громадське життя значно глибше, ніж усі інші мистецтва.



Радіо-кіно-устава з екраном.

О. Хомик.

Кіно в степу

(З подорожі по Донбасу)

Селище розсічено рівними короткими вулицями й з високої піраміди породи воно нагадує рівно розрізаний пиріг.

За касарнями стоїть довгий одноповерховий дім, на домі недбайливо зроблені афіші й навіки зблякла вивіска.

Сонце й порцелянові замети домальовують краєвид, що його трудно зустріти деінде, як не в перекопаному Донецькому степу.



Таємничі сеанси Мараго-до-Бея, що ковтає живих гадюк.

О дванадцятій годині дня, умиті й нарядно зодягнені шахтарі та шахтарки йдуть до довгого дому. Зі старанням, вартим подиву, перечитують добрий десяток афіш, на яких ще й досі збереглися пропозиції подивитися таємничі сеанси Мараго - до - Бея, що ковтає живих гадюк.

Сьогодні п'ятниця, а до того ж майже ранок. Чого ж на вулиці стільки святкового народу?

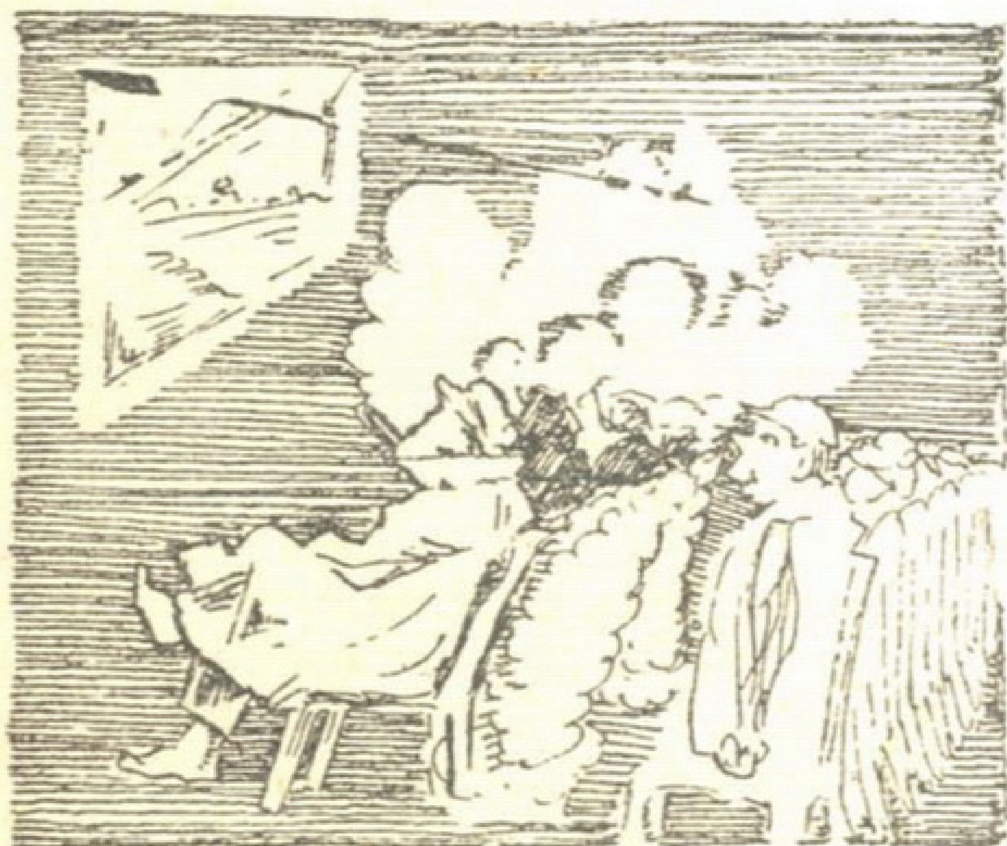
— Збори?

— Ні, безперервка!

Клюбне кіно крутиться з ранку до пізнього вечора.

Щодня п'ята частина рудникових робітників спочиває, до них приєднуються вільні від запряжок, що пробили в нічній зміні,— от і натовп.

Біля каси — черга.



Глядачі виконують функції парового опалення.

Біля торговки насінням — давка.

На афішах ребус:

— Що ж іде?

Часто картини заваляються в клюбі мало не по тижню, і тоді шахтар, раз побачивши страждання молодої, порядної бльондинки в минулий день відпочинку, мусить насолоджуватися тими ж стражданнями й тепер.

У глядацькій залі — прохолода.

Відвідувачі першого сеансу, крім своїх глядацьких обов'язків, виконують також функції парового опалення.

У глядацькій залі палять цигарки. Не прилюдно. В рукав. За це не дуже суворо переслідують.

— Товаришу! — киньте палити, бо виведу.

Товариш пересідає на інше місце і зі старою ретельністю допалює цигарку.

Кіно-хроніка трохи спізнилася. На дворі страшно лютував мороз, вночі була завірюха. Глядачі загорталися в пальта, а на екрані плавко коливалися зелені лани і селянин у білій полотняній сорочці віз до кооперації хліб.

У газетах пройшли некрологи Штреземанові,— давно вже зотлів прах цього героя післявоєнної Німеччини, а тут він позує перед фотоапаратами, досі засідає за круглими столами Ліги націй, досі промовляє.

Кінодрама цілком пристойна. (Доречі: клюби часто-густо змінюють назви картин, їм до вподоби принада. І не треба дивуватися, коли „Арсенал" Вам покажуть там під назвою „Гібель Надежди").



„Арсенал" вам покажуть під назвою...

Але драма дерлася на дрібненькі клаптики. Вона мерехтіла, як дерева з вікна вагону потяга, і, одверто кажучи, не гаразд упливала на нерви.

Завклюбу пробачливо поясняв:

— Ми, далебі, не винні. Не забувайте, дорогі товариші, що кіно працює по 12 год. на добу. Кожна картина держиться в нас по кілька день, і ось...

Жест його був трагічний та вельми виразний.

— Ви ж розумієте, що нині, за безперервки, слід цілком інакше перебудувати культроботу. Треба посилити прокат,— треба більше картин.

Голосний шепіт Завклюбу замовк. На екрані спалахнув зеленавий „кінець".

За годину Завклюбу шепотітиме те ж саме відвідувачеві наступного сеансу.



За годину завклюб шепотітиме те ж саме.

Доки ж шепотітиме цей бідолашний завклюб, доки пробачливо кліпатиме він очима перед допитливими відвідувачами своїми, з'ясовуючи, що в усіх неприємностях, заподіяних їм підчас сеансу, його провини—ані трішки?

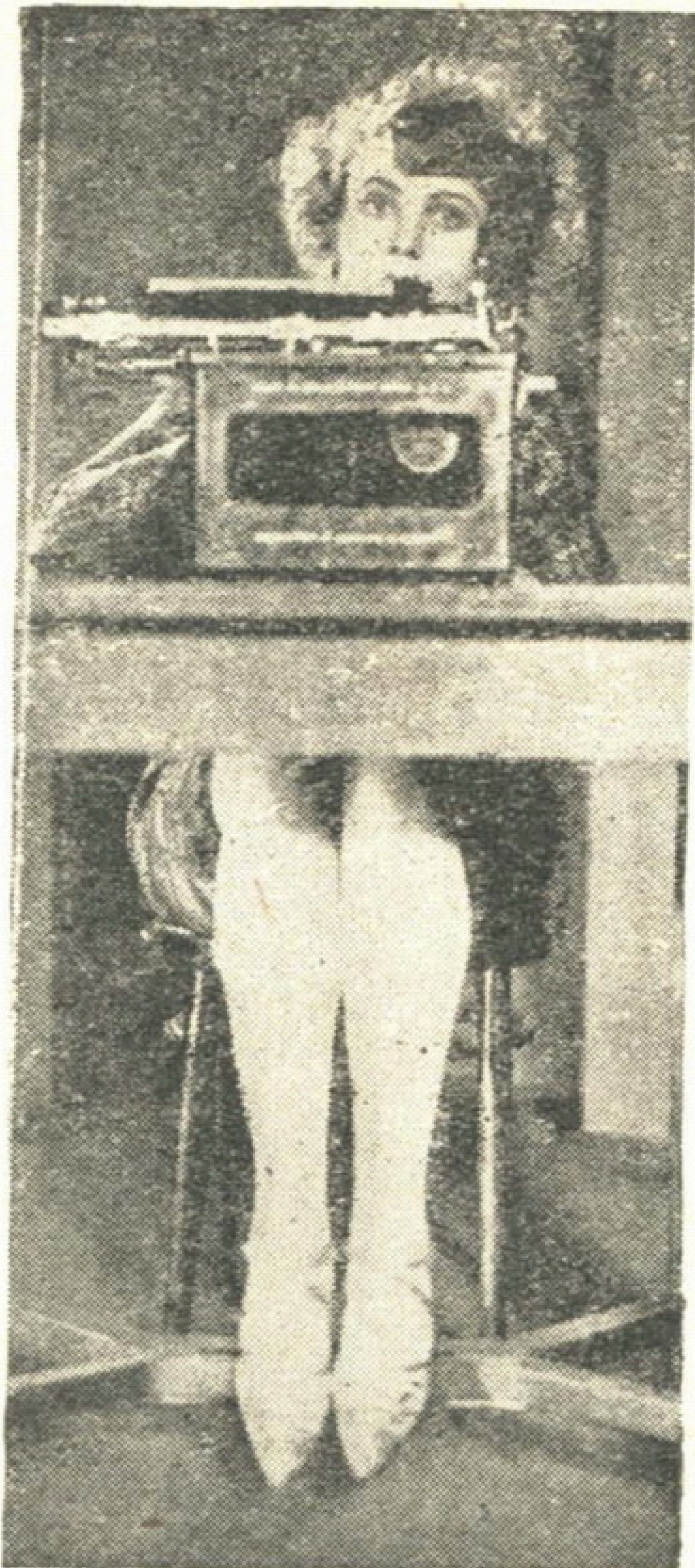
Шалено тече наше життя, і за темпами його не вженуться ніяк оті самі „надбудови", що мусять, начеб то, не тільки старанно та вчасно зафіксовувати всі поточні події, ба й дальші шляхи проказувати.

— Безперервка?

В донбаському клюбному кіні кінематографія теж має свою „безперервку": одні й ті же фільми безперервно показує, безперервно на кілька місяців запізнюється хроніка, безперервно дереться на шматочки фільм, безперервно лаються шахтарі й шахтарки, безперервно прагнучи бачити все те ліпше й досконаліше, що його має радянська кінематографія. Час би вже давно такій „безперервці" урватися.

Мих. Бондаренко.

ЕКРАН МОСКВИ



Одне з нагальніших завдань радянської кінематографії—це висування нових молодих режисерських кадрів.

В цьому напрямкові дещо вже зроблено. Останні фільми Совкіна та Межробпома, що їх поставили молоді режисери, вперше виступаючи самостійно, дають дуже цікавий матеріял, щоб визначити шляхи та напрямки молодої радянської кінематографії.

С. Лукашевич, нещодавно закінчивши Державний Технікум Кінематографії, поставила для Межробпома картину „Злочин Караваєва". Фільм безумовно вартий уваги в пляні боротьби за новий актуальний зміст радянського фільма, та й з погляду тих формальних прийомів, що їх вжив молодий режисер,—він не абиякий.

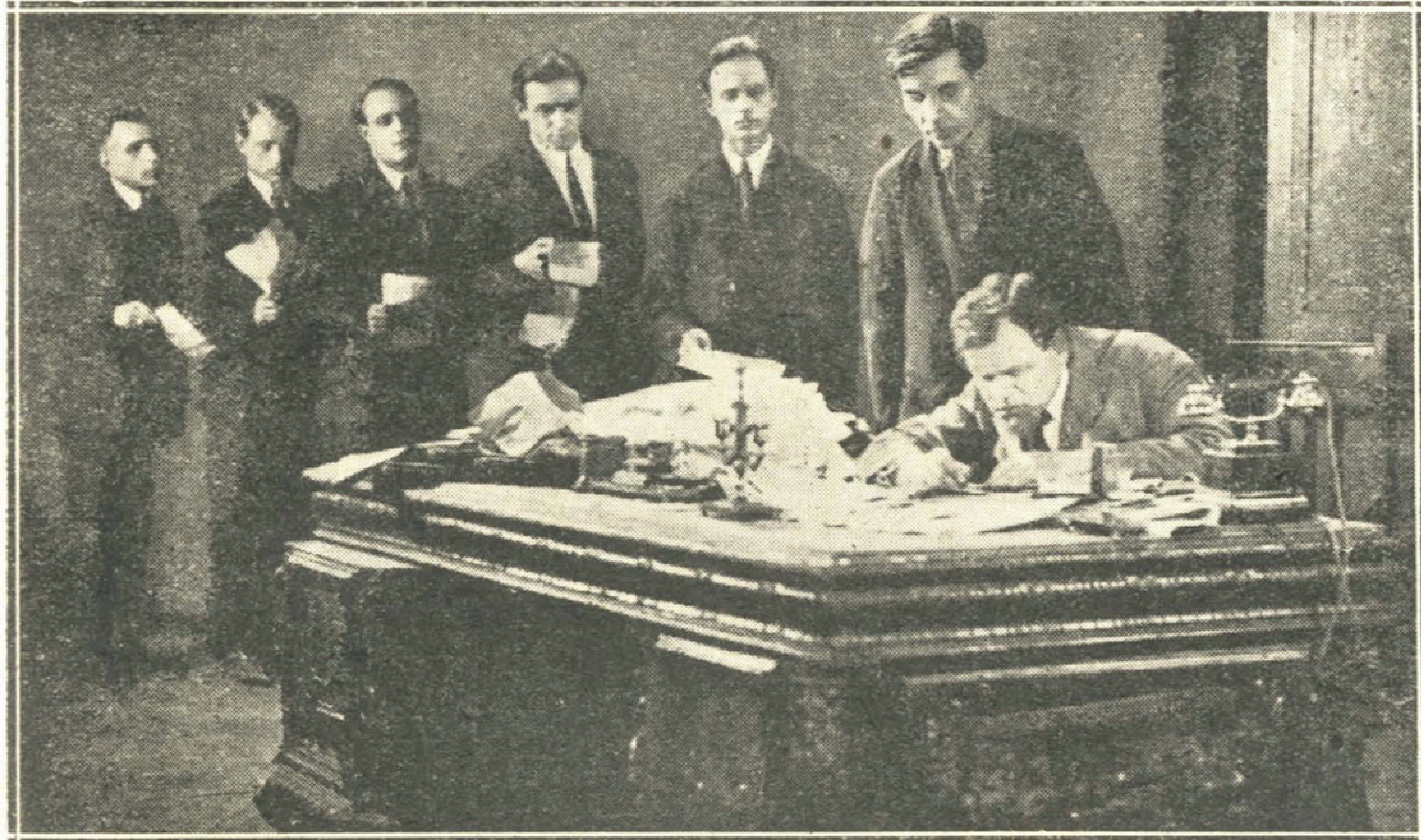
„Злочин Караваєва" трактує тему трагедії робітника, що вступив у боротьбу з бюрократизмом та клясовими перекручуваннями в радянській установі. Завод і трест протиставляються один одному, при чому творча революційна ініціятива робітників врешті викриває всі хитрощі клясового ворога, що зростається з управлінням тресту.

Відсутність особистої інтриги лише підносить його соціяльне значення. До того ж фільм, проти звичаю наших кіно-організацій, в потрібний час побачив світло екрана і не відстає від життя. Картину цілком добре зроблено. В подачі завода й селянського побуту немає тої солодкости та ходульности, що незмінно лізуть у очі по картинах більшости режисерів старого покоління. Добре підібраний типаж справляє враження, не дивлячись на чимало хиб в акторській грі. Режисер добре використував формальні досягнення передової нашої кінематографії для сатиричної подачі побуту радянської установи і, якщо парадоксальні прийоми Айзенштайнівської кінематографії у фільмові трохи спрощені, але зате Лукашевич тим самим досягла більшої популярности та приступности своєї картини.

Молодий Ленінградский режисер Шмітгоф у свойому фільмові „Прапор Нації" пішов іншим шляхом. В його картині досить високе режисерське мистецтво стикається з тим матеріялом, що його покладено в основу фільма. Картина змальовує епізод клясової боротьби в Сполучених Штатах. Але ж і режисер, і сценарист, не вважаючи на несміливі спроби вийти зпід впливу американського детективу, все ж в значній мірі за його законами будують свою картину. Тут матеріял спричинився до побудування фільма, бо незнайомство режисера з реальним побутом мимохіть штовхало його на шлях традиційного трактування персонажів та драматичних колізій фільма, що запозичив ходульні прийоми американського штампу.

Лише прийомами гротеска молодий режисер міг би заховати своє незнайомство з реальними формами клясової боротьби та побуту Америки. Бо гротеск не претендує на розгорнутий показ широкого соціяльного полотна і, переломлюючи в дзеркалі сатири реальний побут, поповнює відсутність побутових деталів і життєвої правдоподібности гостротою формального прийому, що законно перекручує реальні стосунки. В підзаголовкові свого фільма режисер обіцяв подати таке сатиричне розкриття обраної теми, але ж самий фільм не виправдав тієї обіцянки. Фільм цей є пустоцвіт, у значній мірі неправдивий щодо соціяльної спрямованости, і цікавий лише настільки, наскільки він імітує незмінні впливові прийоми американського детективу.

Альф.



Кадри з нової картини Міжробпомфільма „Злочин Караваєва". Ставив цю картину молодий режисер С. Лукашевич (вихованка Московського кіно-технікуму).



Фабрика працює

Лише два з половиною роки тому тут не було нічого, крім рівчаків, що перетинали пусте порожнє поле, вкрите будяками.

І ось почали зростати мури, зв'язувалися на багатометровій височіні залізні ферми покрівлі ател'є. Радянська кінематографія готувала нового велетня. І нині...

...Дротяними артеріями пробігає електричний струм; агрегати та п'ятисотки сяють блакитним промінням, ритмічно обертаються корби знимальних апаратів, чітко розміреним пульсом працює серце фабрики—ляборáторія.

Праця об'єднала всіх.

Головна маса, що на неї спирається виробництво цієї молодої фабрики—теж молодь, молоді творці, молоді робітники.

Молодь скрізь.

Молоді очі втискаються у візирки знимальних апаратів, такі ж молоді напружено дивляться на вогні прожекторів через окуляри освітлювача.

В ател'є, ляборáторії, столярній, мультиплікаційній, механічній майстерні—скрізь молоді очі та руки роблять своє.

Холодне повітря коридору змінюється на тепле повітря ател'є.

Тут працює повітряне пневматичне опалення.

В кількох закутках ател'є мерехтять плями фіялково-блакитного світла, — точиться фільмування.

Напружений темп роботи, чітка прискореність в процесі праці—ось характерні ознаки роботи ател'є. Вони є скрізь, але тут вони найпомітніші.

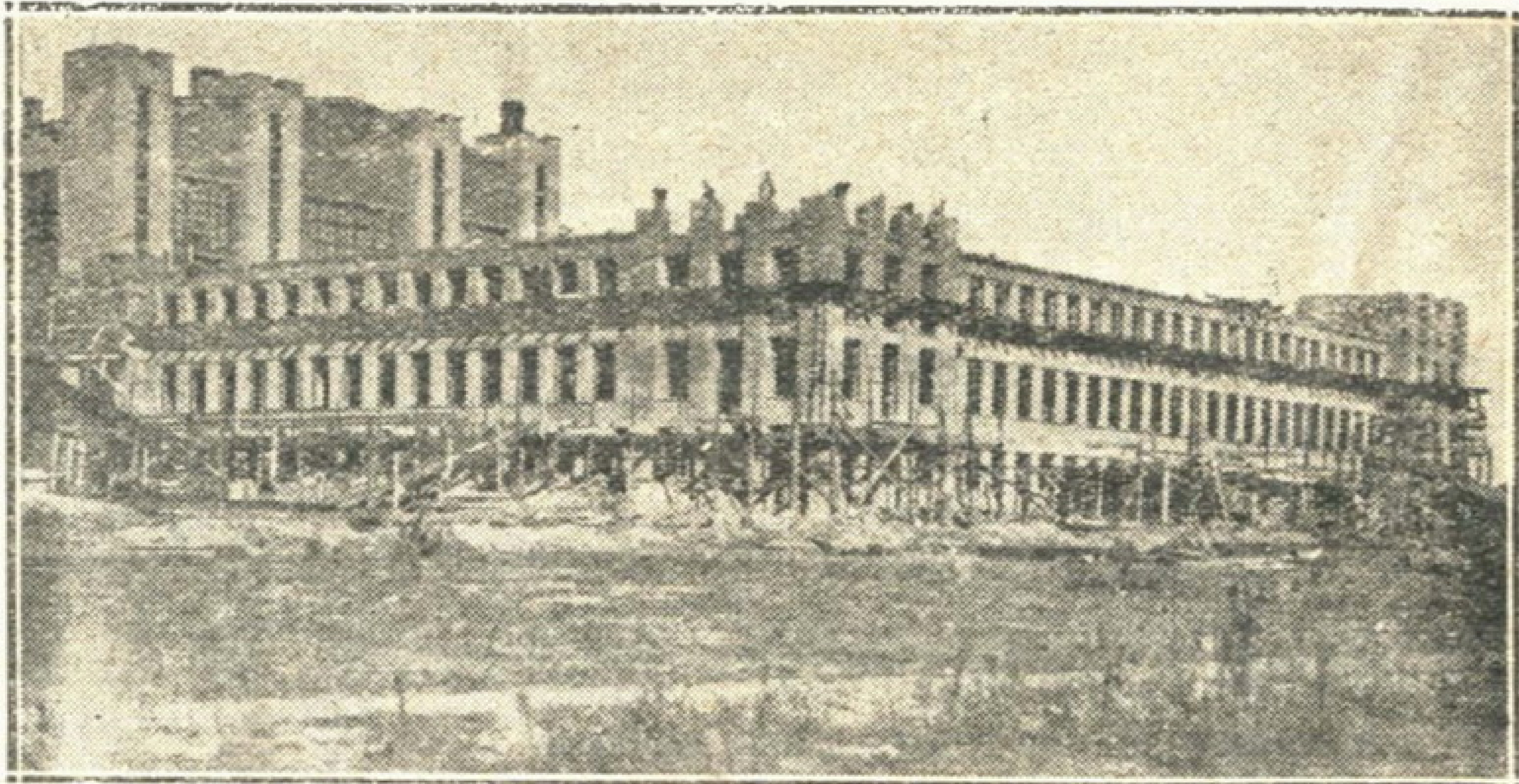
Швидкі рухи освітлювачів—швидкі, без зайвої метушні, лаконічні розмови режисера з оператором, — ось той акомпанімент, що на його тлі провадиться певна частина роботи над фільмом.

Брязчить важкий вантажний ліфт, підносячи робітників й апаратуру на металові ґанки, що в кілька поверхів пасмами оточили ател'є.

Звідси електричні прожектори посилатимуть на тендітні будівлі своє „сонячне світло", якого так бракує взимку.

Поруч брязчить механічний цех,—це лікарня металевих машин фабрики.

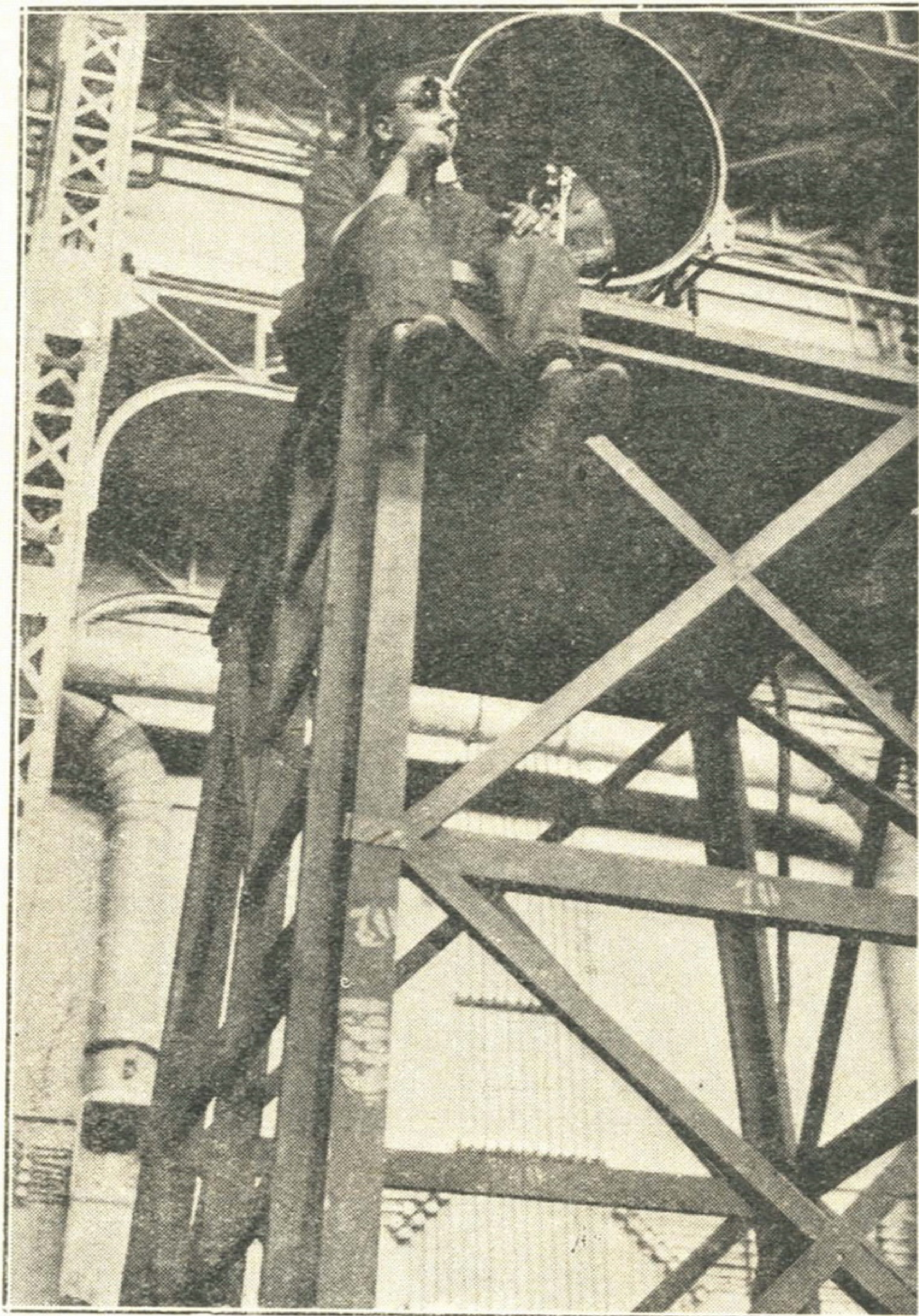
Тут робочі руки народжують нові механізми, що стануть поруч з закордонним суперником, щоб на ділі довести свою працездатність та не меншу пристосованість до справи.



Щойно збудований корпус художнього цеху Київської кіно-фабрики

Роблять нову світлову апаратуру. Вона мусить доповнити ту кількість приладів, що їх придбали закордоном.

Готують нові електромотори для мультиплікаційних фільмувань, що перші зразки їх (радянського виробу) вже з успіхом конкурують з закордонними моторами і мультиварстатами.



Фільмування в павільйоні. Робітник-освітлювач біля прожектора підчас перерви.

Коридорами фабрики на ґумових шинах пробігають невеличкі возики, якими перевозять різноманітні вантажі.

Тими ж коридорами тягнеться кудись товстий електричний дріт. Десь на території фабрики хтось фільмує.

Пробігають заклопотані робітники з струментом або паперами.

Роботу фабрики у великій мірі зв'язано з нормальною роботою ляборáторії.

Тут тиша. Здалеку долітає лише сухий тріск та гомін. Працює копіювальний цех. Темні постаті станків, що готують копії, стоять вишиковані, наче на військовій муштрі.

В темряві, з незвички, нічого не видно, чутно лише часту, розмірену тріскотняву. При темно-червоному світлі одразу важко розглянути, що саме тут робиться, але згодом виринають постаті робітників; вони звикли до червоного світла і рухаються тут цілком вільно.

Є ще інші темні цехи — це машинова та ручна виявлювальня.

Чути хлюпання води та розчинів у баках,—тут виявляють чи фіксують плівку.

Від стіни до стіни, наче жили, натягнено металеві троси. На них вішають рями з плівкою, що має виявлятися.

В повітрі повисли рями з плівкою, повисли в темряві, бо тросів не видно; вони наче чекають на щось.

Як і в копіювальному цехові, тут нікого не видно, здається, наче ніхто не рухається, але... соціялістичне змагання і тут міцним імпульсом зрушило робітничу свідомість.

Тут, в тиші цеху ручної проявки і в невпинній тріскотняві копіровки, при тому самому червоному світлі, стежать усі робітники, щоб гаразд виконати пункти угод.

Змагання іде, головним чином, по лінії збільшення кількости та якости продукції, на зменшення відсотку браку та заощадження плівки й хемікалів.

Конкретно кажучи, в цехові ручної проявки, в наслідок змагання між виявлювальними бригадами, виявлення з 110 рям на зміну (раніш)—збільшилося тепер до 125—130 рям на зміну.

„Копіровка", що друкує позитивні копії для машинового виявлення, склала з „машиновим виявленням" угоду на ущільнення робочого часу та на інтенсивність. Кінець кінцем, копіровка таки обігнала „машинове".

Машинове виявлення—одне з найновіших досягнень щодо поліпшення кіноляборáторної справи у нас в СССР.

Тут людина лише спостерігає.

Машина виявляє друковану плівку, промиває, фіксує, знов



Фільмування в павільйоні. Декорації цілих улиць можуть уміститися в цьому велетенському приміщенні.



Кадр з фільму О. Довженка „Земля“. Акт. С. Свашенко.

промиває, сушить, чистить і, зрештою, людина, що лише спостерігає хід процесу, одержує цілком готову, тільки не змонтовану продукцію.

Виявлювальні машини (їх дві) пропускають по 8.000 метрів на день.

Разом це 16.000 метрів плюс 3.000 ручної проявки, отже 19.000 метрів на день.

На Київській фабриці на всю широчінь ставлять справу виробництва культурфільмів, зокрема фільмів, що відбивають процеси реконструкції нашого сільського господарства.

Та крім суто сільсько-господарчих фільмів, роблять ще і, частково, вже закінчують такі картини: „Цемент“, „Водогін“, „Зуби та догляд за ними“, „Киньмо курити“, „Порцеляна“ тощо. Кінчають фільмувати, чи вже монтують такі художні фільми—насамперед новий твір О. Довженка „Земля“. Фільм про сучасне село, поема про його героїв, його будівників. Потім „Квартали передмістя“ Г. Гричера (комсомольський побут на тлі невеликого провінційного міста) „Хліб“ Шпиковського, „Вітер з порогів“ (будування Дніпрельстану—ось тло цього фільму) Кордюма, „Моя жінка“ Каплера, „Агромінімум“ (культурфільм) О. Перегуди тощо.

Ще кілька нових тем перебувають у режисерській розробці.

Довгим вузьким коридором розташовано режисерські кімнати. На дверях кожної з них—таблиці з прізвищами робітників режисерської групи.

Буває, що кімнату ввесь час зачинено,—це ознака того, що група десь знимає.

А то чути з режисерської кімнати стрекіт—переглядають на маленькому апараті матеріял.

Буває—тиша, а замкнено з середини:—монтують.

Кінці стрічок висять з монтажного кошика, висять з поличок на монтажному столі чи барабані—це йде монтаж.



Кадр з фільму Г. Гричера „Квартали передмістя“.

Іде монтаж, а далі безкінечні перегляди на великих та малих апаратах...

Отак в гарячій повсякденній роботі створюються фільми

На дверях червоного кутка начеплено якогось великого пляката. Біля нього зібрався нарід. Молодий кінематографічний народець. Жваво гомонять. Обмірковують об'яву.

Об'ява:

„Такого то грудня 1929 р. відбудуться збори робітників та службовців фабрики. Порядок денний: 1) доповідь інж. Шорина (винахідника радянської системи звукового кіна—тонфільму); 2) інформація дирекції“.

Слухають уважно.

Майже всі зібралися.

Тихо й спокійно розповідає тов. Шорин про свій винахід.

По руках ходять фотографії апаратів тонкіна та шматки звукової плівки.

Що ж робимо ми, щоб почути, як говорить „великий німий“?

Перший комплект тонової апаратури для ВУФКУ вже майже зроблено.

Закінчено й надіслано його буде на нашу фабрику у лютому, а це значить, що в березні кіно заговорить українською мовою.

До апаратури цієї багато ще чого треба. Насамперед—ательє. Адже для звукового фільмування навряд чи ще десь можна найти менш придатне приміщення за головний знимальний павільйон Київської кіно-фабрики.

Вся ця колосальна, залізом пов'язана скриня аж гудом гуде, коли якийся тесля в одному з закутків заганяє цвяха в декорацію.

Лункий, громохкий, надто великий він—цей павільйон. Звукове фільмування вимагає приміщення мало що не абсолютно протилежного. В павільйоні для звукового фільмування навіть нечутна шамотня кроків—і це найбільший злочин. В ньому мають гаснути всі звуки, і луна рішуче виганяється з його стін.

Тому перед фабрикою тепер стоїть невідкладна й нагальна справа якхутчій побудувати бодай невеличкого павільйона, якогось приміщення, пристосованого до вимог вельми примхливого звукового фільмування. Вже розпочали роботи, щоб це завдання, що його не виконавши, годі й мріяти про український звуковий фільм, якхутчій і якнайліпше реалізувати.

Г. Лойко.





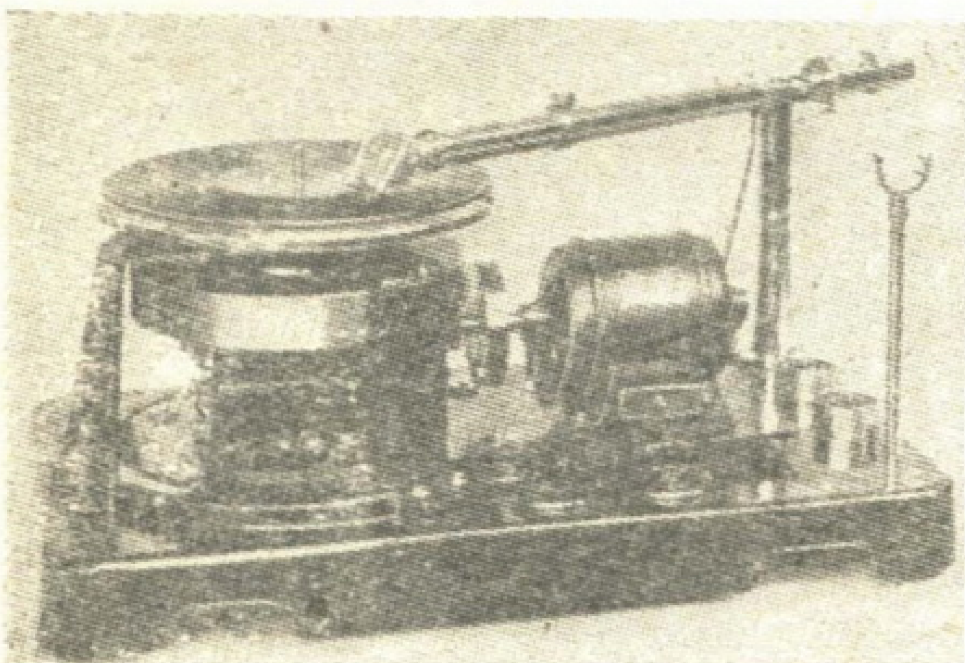
Вгорі—кадр з фільму М. Шпиковського „Хліб“.
Внизу—з фільму О. Каплера „Моя жінка“.

НОВИНИ ТЕХНІКИ

Звукова кіно-апаратура Местера

Оскар Местер, видатний німецький винахідник, конструктор кіноапаратури різного роду, вже давно працює над справою синхронізації звуку з кінопроекцією, тобто над справою повного суміщення образу на кіноекрані зі звуками, що відбуваються підчас дії.

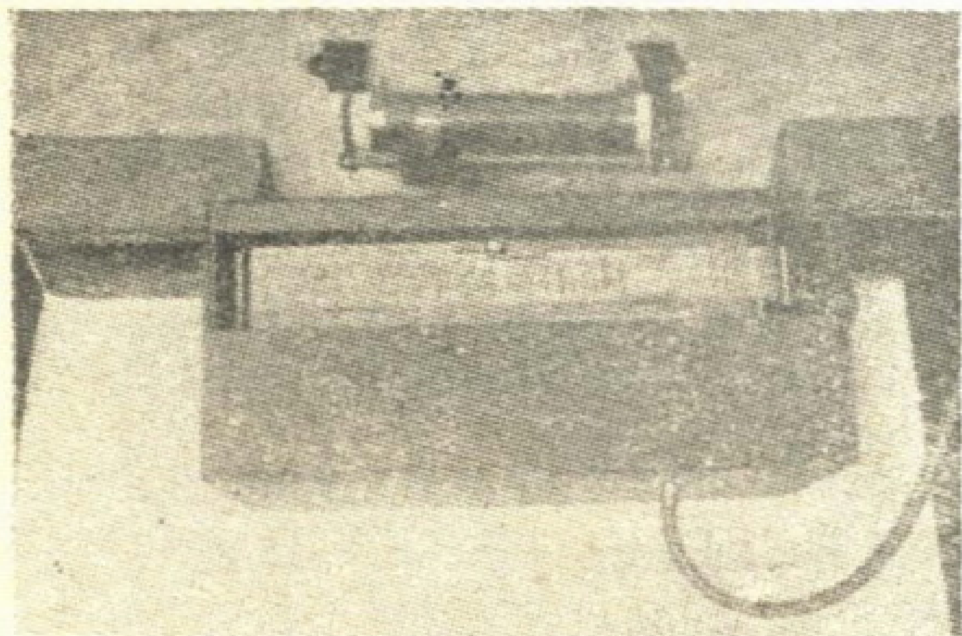
Нещодавно на засіданні німецького кінотехнічного товариства Оскар Местер ознайомив збори з трьома апаратами, що їх сконструював за останній час. Апарати мають назви винахідника. Це Местерфон, Местроном та Хрономестер.



№ 1

Местерфон — це грамофон, поєднаний з проєктором. Служить він для демонстрації звукових фільмів. Синхронізацію звуків з ходом проєкції Местерфон забезпечує цілковито, Оскар Местер—прихильник „голкового" тонфільму, тобто вважає, що принцип грамофону на даній стадії розвитку тонфільму забезпечує покищо найкращі наслідки, але він не відкидає того, що запис світло-звуку може, з часом, і даватиме кращі ефекти.

Местерфон побудовано двох родів, що один з них видно з поданої світлини (№ 1). Вживання тої чи іншої конструкції залежить від характеру проєкційного апарата, кінобудки та інших місцевих умов. Местерфон № 1 механічно з'єднується з проєкційним апаратом, Местерфон № 2 рухається



№ 1

за допомогою спеціяльної конструкції синхронного мотора. Обидва апарати мають приладдя для встановлення синхронізму, тобто суміщення дії фільму зі звуком грамофонної платівки, що її ставиться на круг Местерфона. Як видно зі світлини, Местерфони досить компактні й не займають багато місця.

Местроном — це апарат, за допомогою якого винахідник підтримує співзвучність живої музики оркестри з фільмом. Тут не диригер оркестри — підпорядкований ходові фільму, а хід фільму орієнтується на музику. Местроном можна вживати так при німих, як при звукових фільмах. В останньому випадку местроном допомагає слідкувати за звуками, яких не може давати оркестра, як, наприклад, розмова, спів, шум вулиці тощо.

Местроном, як видно зі світлини № 2, це рухливий механізм, сполучений з кінопроекційним апаратом. В местрономі рухається бинда з написаними нотами. Механічне або електричне сполучення Местроному з проєкційним апаратом керує рухом останнього в залежності від ходу нотної бинди. Через те, що запис нот на бинді відповідає, як видно зі світлини № 3, часові звучання, Местроном дає можливість хід фільму ув'язувати з музикою. Верхня частина світлини № 3 показує запис нот на бинді местроному. Тут простір між нотами відповідає їх тривалості. Нижня частина світлини показує звичайний запис нот, коли немає відповідности між тривалістю нот та їх записом. Местроном ставлять коло пюпітру дерижера й він керує оркестром за биндою, що проходить перед його очима. Таким чином рух картини підпорядковується музиці, а не навпаки.

Нарешті третій апарат — Хрономестер. Він дає можливість подавати в різні місця звуковий супровід, що подається з одного апарату. Оскар Местер встановлює на різних місцях кінопроекційні апарати з Хрономестерами. Водночас пущені апарати даватимуть не тільки однакову проєкцію на екрані, але й однако-



вий звуковий супровід. При хрономестерах досить буде мати Местерфон в одному місці, а посилювачі та гучномовці передаватимуть звуки в різні залі.

Оскар Местер вважає, що хрономестери будуть особливо придатні для шкіл і взагалі для культосвітньої роботи.

Звукове кіно в поїзді

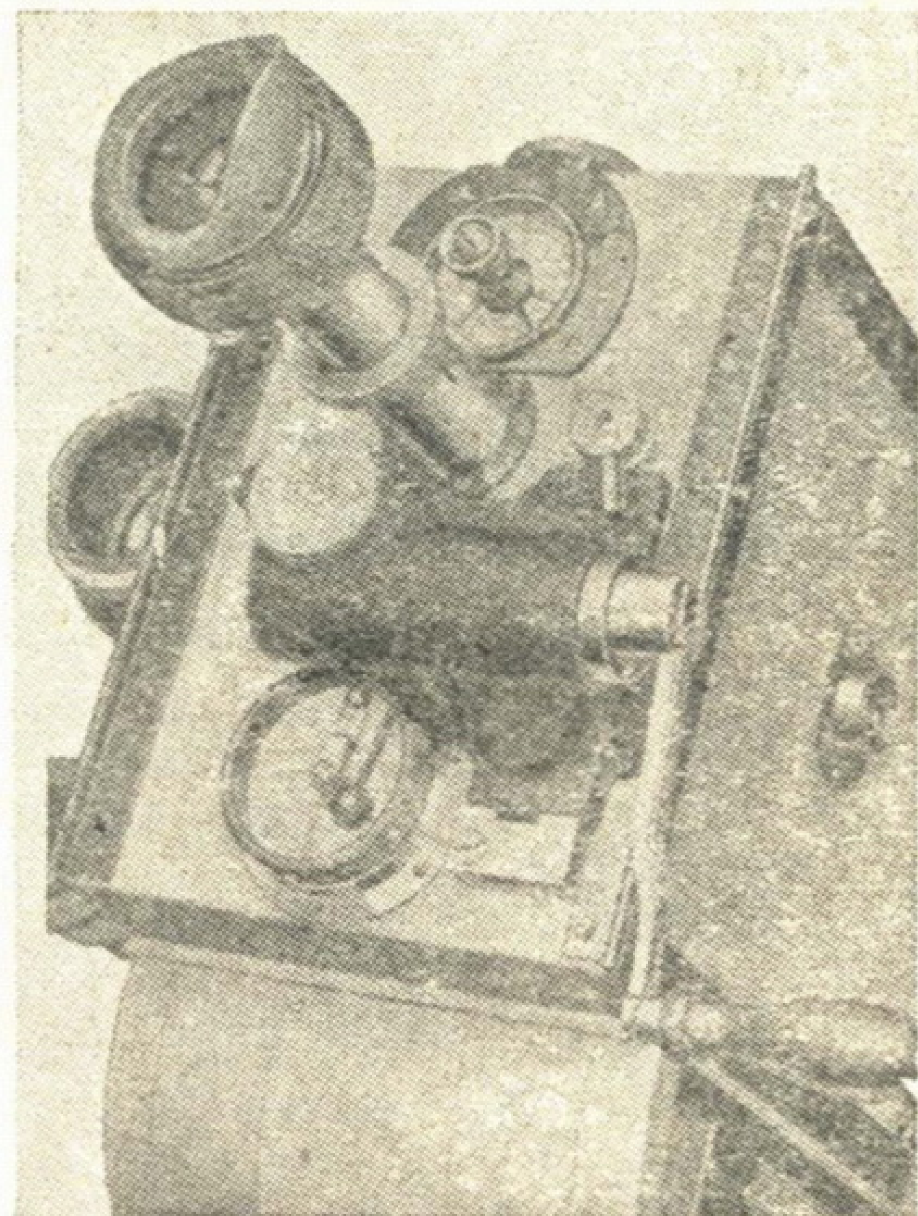
Американські компанії Вестерн, Парамоунт та Юніон-Пасіфік-залізниці спільними силами організували виставу звукового фільму в поїзді, що їхав між Лос Анжелосом та Лас Вегасом. Було устатковано спеціяльного вагона, в якому вмістилося 50 глядачів. Показано було розмовно-звуковий фільм „Віргініон", а також кінохроніку Парамоунта.

Камера для репетицій

Один з операторів американської фірми Метро-Гольдвін-Майер винайшов і сконструював „Камеру для репетицій", яка дасть можливість кінорежисерам слідкувати на екрані за спробами артистів. Лінза камери встановлена на малому проєкторі, який давав репродукцію образу на малому екрані. Ставлячи апарат там, де пізніше буде знимальна камера, режисер може таким чином слідкувати за репетиціями й, вираховуючи кути, уникнути витрати багатьох годин шукання та спроб.

Універсальний знимальний апарат

Чим дальше, то все більше ростуть в кінематографії вимоги щодо операторської роботи так з технічного боку, як і з боку художнього. В зв'язку з цим кінооператор повинен бути якнайкраще озброєний, щоб мати можливість найрізноманітніше знимати. Оператор, отже, повинен мати не тільки нормальну камеру

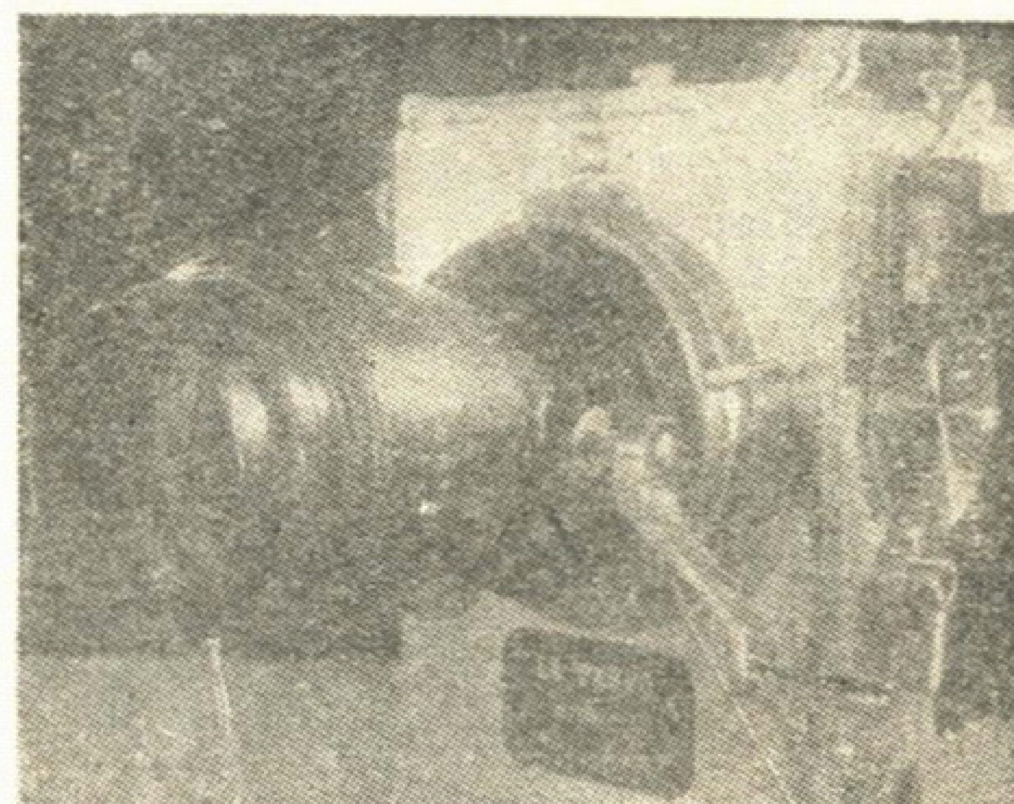


для нормального та трюкового знимання, він повинен також мати приладдя для високої частоти, бо за останній час стали все більше вживати знимання „лупою часу" не тільки для технічної, наукової мети, як напр., для спортових фільмів, ба й для ігрових фільмів.

Важливою подією на закордонному кіно-ринку є те, що заводи „Асканія" в Берліні випустили „єдиний" апарат-знимальну кіно-камеру, яка пристосована так для нормальних трюкових знимань, як для знимання високої частоти. Цим самим оператори позбавлені потреби мати дві камери, як було до цього часу: вони мають можливість набути універсальну камеру водночас для нормальних, трюкових та прискорених здіймань.

Трюковий об'єктив

Фірма „Дебрі" випустила спеціяльний трюковий об'єктив, що дає можливість водночас знимати дві сцени. Можна, наприклад, знимати одну сцену під одним



кутом зору, а другу — під другим: маленька фігура одної особи буде стояти на руці другої й там рухатись. Можливі й інші комбінації.

На фоті—знимальний апарат з прилаштованим трюковим об'єктивом.

На тисячах метрів

Щотижня перед мільйоновою авдиторією кіно-театрів Радянської України проходять нові й нові фільми. І той радянський фільм, що не повинен пройти непомітно по наших екранах, що його кожен мусить бачити, і той наш „середнячок“, що його, на жаль, в нас ще так багато, і той, що, часом, прокрадеться таки на наші екрани, закордонний мотлох. Ось про ті фільми, що їх бачитиме наш глядач, оповідатиме ця сторінка нашого журналу.



Кадр з фільму „Хлопчик з табору“.

Коли спалахує вогнями засніжене місто; запалюються живими образами залі кінів. Сотні, тисячі очей поспішають побачити нові картини кіна, що їх розкривають метри, тисячі метрів плівки. Розсотує стрічки кіно-апарат і вони відживають перед глядачевими очима.

Що ж побачить глядач цього місяця?.. На кіно-плякатах ми побачимо нові назви: ось художні фільми ВУФКУ: „Тобі дарую“ і „Хлопчик із табору“. Ось Совкіновські „Стороння жінка“ й „Привид, що не повертається“. Закордонна „ідилія“: „Нічний крик“ та наш культурфільм великої цінности „Соловки“.

Найвизначніший з цих фільмів **„Привид, що не повертається“—режисера Роома**. Картина надзвичайної експресії, глибини і високих формальних досягнень. Картина за темою письменника Анрі Барбюса (оповідання „Побачення, що не відбулося“), що не боявся кидати в очі світовій буржуазії слова чи образи, повні гнівного обурення. Фільм змальовує побут величезної „культурної“ европейської тюрми, влаштованої за останніми принципами техніки...

Хозе Реаль—засуджений довічно, давно мулить очі адміністрації тюрми, бо він ватажок сміливих в'язнів - протестантів. Хозе треба усунути, і адміністрація користується з того дня волі, на яке має кожний в'язень, просидівши 10 років. З цього дня волі вже ніхто не повертається... Хозе виходить на волю, і за ним стежить „милий і шляхетний“ шпик... Але Хозе стає під захист могутнього кола робітників. Так, він теж не повертається до тюрми. Але не для смерти, а для бурхливої боротьби на чолі страйку.

Прекрасна режисерська робота, просякнута глибиною задуму, оригінальні декорації художника, добра операторська праця надає цьому фільмові надзвичайної суцільности. Кадри „Привида“ своєю насиченістю не проходять повз глядачеву увагу, — вони рвуть, зворушують, захоплюють глибоко й повно.

У циклі фільмів з міжнародного робітничого руху ця картина чи не перша щодо оригінальности оформлення. Жодного трафаретного, неживого образу. Постаті Хозе, постать „культурного шпика“, що ніжно милується польовими квітами, чекаючи на слушну хвилину, щоб застрелити людину,—живі й багаті своєю виразністю.

І після жахливого видовиська висококультурної тюрми, де винайдено нелюдські засоби знущання з людини, таким контрастом дивляться на нас з екрану



Кадр з фільму „Хлопчик з табору“.

кадри **„Соловків“, культурфільму, в якому здійнято Соловецькі табори особливого призначення**...

Соловки—не в'язниця. Соловки не місце катування злочинців. Соціяльно шкідливі елементи, що їх заслано на відповідний термін з метою ізоляції від суспільства та виправлення, перевиховання, живуть і працюють в Соловках, як бачить глядач, в більш нормальних, більш вільних, більш здорових умовах, ніж, наприклад, жив колись, до революції, кожен „вільний“ робітник чи селянин, або живуть і тепер робітники якоїсь капіталістичної країни.

Глядач може простежити за всіма етапами проходження засланця, від моменту прибуття до міста Кемі аж до повернення в'язня на суходіл. На екрані показано життя засланців, працю, промисли, величезну культроботу, що переводиться тут. Той самий Соловецький манастир, що відогравав протягом майже півтисячеріччя ролю оплоту темряви релігії й захисника царату—зараз сприяє своєю працею культурному й господарчому розвиткові півночі.

„Стороння жінка“—побутовий фільм, комедія, що картає міщанське ставлення до жінки серед провінційних обивателів і, в деякій мірі, й серед людей нового ґатунку (той же прокурор Каваринов).

Прокуророва дружина, по волі випадку, опинилася без грошей і притулку в маленькому провінційному місті і там мусила скористатися з гостинности молодого комсомольця.

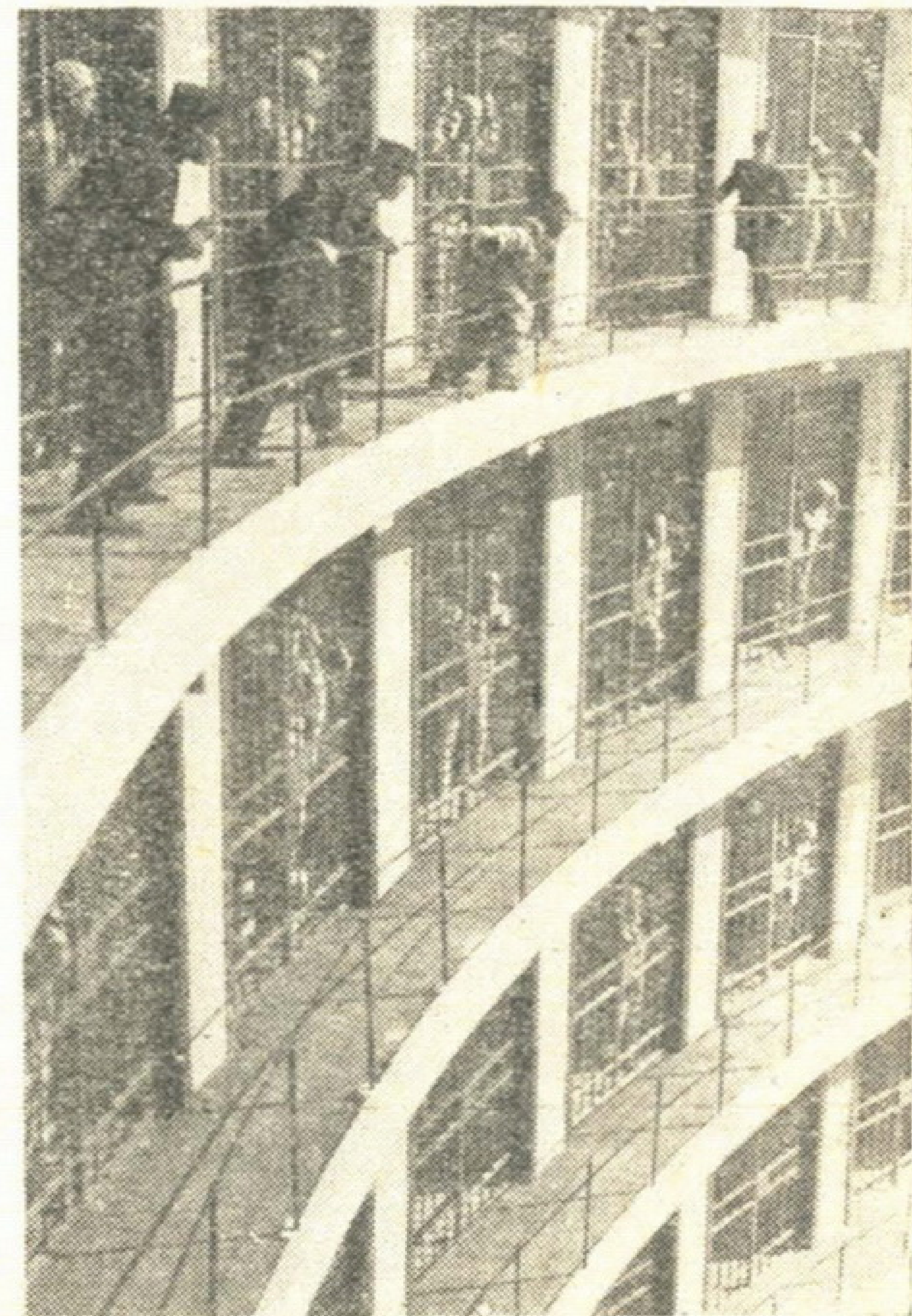
Поява молодої жінки в хаті комсомольця, який тільки но випроводив свою дружину на пологи, утворює в кублі провінційного міщанства цілу сенсацію... Рій пліток, цькування переслідують жінку й комсомольця. Сфабрикована фотографія, брудний лист до осередку, і вузол зав'язано.

Конфлікт розв'язується щасливо, але тоді, коли в родині комсомольця, після з'ясовання, не лишається ніяких хмарок, прокурор не може перебороти в собі міщанського недовір'я до дружини...

„Стороння жінка“—комедія з ухилом в гротеск, місцями переходить в драму. Пристойно зроблена (молодий режисер Пир'єв), вона всеж таки лишається в межах легкої сатири.

„Хлопчик з табору“—виробу ВУФКУ (режисер Штрижак) тішить своєю простотою й певним намаганням шляхів до справжнього дитячого фільма.

„Хлопчик з табору“—просте оповідання про хлопчика, сина цигана, конокрада несамохіть, що потрапляє до здорового побуту дитячої комуни, його маленька трагедія, коли його підозрівають у крадіжці,—має великий інтерес для дитячих мас і в той же час тепло сприйметься и дорослим глядачем, якому дорога справа виховання дітей Радянського Союзу. *М. Р.*



Кадр з фільму „Привид, що не повертається“.



Чарлі про себе



Я, Чарлі Спенсер Чаплін, народився 16 квітня 1879 р. в Фонтенебло біля Парижу. Ця непомітна подія трапилася в той час, коли моя мати, Флоранс Гарлен, артистка англійського Мюзік-голу була в закордонному турне. Як завжди й у всіх таких артистів, злидні перші заглянули до моєї колиски. Мій батько, чудовий комік англійських вар'єте та мюзік-голів, на жаль захопився горілкою, і цим самим засудив нас на злидні. Що може бути страшніше від алкоголю. Люди, біжіть від нього! Незабаром моя мати, я і мій старший брат Сідней повернулись до Англії, до Лондону, де моя мати почала свої виступи. Ми жили в бідному робітничому кварталі Лондону в районі Кенігстон, де купчилася біднота. Ми, мій брат і я, рано зазнайомилися з лихом, злиднями й пороком.

Нашою їжою дуже часто був водянистий суп, що його випрошував мій брат Сідней в різних філантропічних товариствах. Я не міг йому допомагати в цьому жебрацтві, бо ми мали лише одну пару черевик, коли це зтоптане дрантя можна назвати черевиками.



Батько, виснажений від голоду, помер у лікарні через горілку, лишивши нас у гірких, безпросвітних злиднях.

Я шукав роботи, шукав заробітків. Батько, викривши у мене ще в дитинстві здібності копіювати всіх і все, що траплялось мені перед очі, та музичні здібності, штовхнув мене, тоді ще дитину 5-ти років, на сцену, а шости років я вже виступав на різних приміських сценах. Але заробіток цей не був сталий і не сприяв поліпшенню нашої гіркої долі. Я був довгий час конюхом, поденним робітником, стукав у всі двері, щоб знайти хоч якусь можливість заробити кілька копійок, щоб підтримувати надломлене здоровля матери. Я був безпритульний, ночував тижнями під склепінням Вестмінстерського мосту, жив іноді в притулках, нічліжних домах, а мати моя довгий час лежала в лікарні.



Коли наші злидні досягли апогею, раптом мою мати запросила до одного з мюзік-голів. Хвора, прийняла вона запрошення, але це щастя тяглося лише кілька тижнів і ми знов опинилися на вулиці й без грошей. Брат Сідней поїхав юнгою до Америки і допомагав нам іноді, але йому теж жилося не краще від нашого.

Але нараз мені пощастило в маленькому театрі, що мандрував по Англії. Мені було 14 років. Ми грали скетча „Поштова Контора". Все своє вміння вклав я в цю ролю, вгризся зубами в неї, бо справа йшла про „бути, чи не бути". Я знав—не сподобаюсь я директорові—моя мати і я будемо знов голодувати, а сподобаюсь—тоді я зможу щодня годувати мою матір, хочаб тарілкою гарячої юшки.

Сцена не була мені чужа. Ще до цього я танцював у трупі „8 ланкаширців" ковбойські танки.

Тепер я маю справжню ролю в театрі. Я промовляв, глядачі слухали мої слова, сміялися з моїх жартів і мене ангажували директори.

З того часу майже завжди мав роботу, але то був період самої фантастичної халтури.

Я мандрував з трупою по Англії, мати і я вже не голодували так часто.

Незабаром повернувся з Америки брат. Він вирішив стати актором, але йому не пощастило і довелося знов повернутися до старого ремесла. Коли мені було 19 років, мене запросив відомий Фред Карно до своєї трупи, де в огляді „Вечір", в Лондонському Мюзік-голі, я грав п'яного.

Огляд мав великий успіх, ми грали його кілька сот разів, об'їздили всю Европу, а потім наважилися податися до Америки.

Там почався щасливий період мого життя і я заробляв вже 100 доларів на тиждень. Я вважав себе за багатія.

Одного разу ввечері в нашому театрі був кіномагнат того часу — Мак Сенет. Він запросив мене на 125 доларів на тиждень для Кейстон-Фільм-Товариства. Я почав здійматись.

Спочатку це були короткометражки, що на них ніхто не звертав уваги. Потім мені пощастило добитися права бути режисером своїх фільмів. Це було вже в Нью-Йорку. Публіці сподобалися мої жарти, і я міг продавати свої фільми з великим успіхом. Я зазнав щастя і втіхи світового визнання й успіху, і з ними звалилася на мої плечі тяжка відповідальність за все, що я роблю. Від цього ставало страшно.

Я перший з артистів Америки вирішив видертися з лабет капіталістів і дешевих солодких ідей, що ними частують вони наше велике мистецтво. Разом з Грифітсом, Мері Пікфорд і Ферженксом, заклали ми „Об'єднання Артистів".



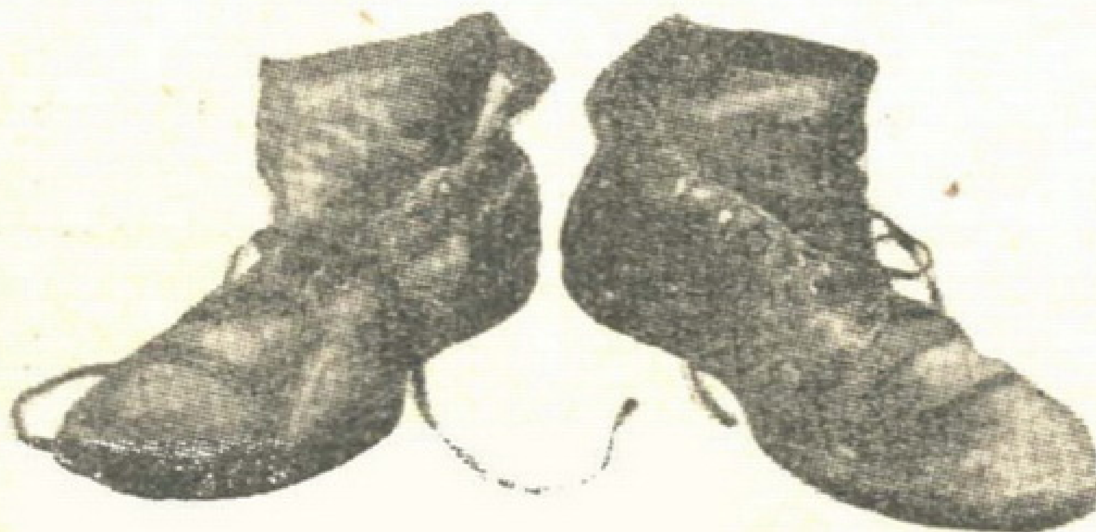
Тепер я вже почав робити картини на 3 частини і незабаром зробив свою першу велику картину „Кід", що в ній вперше показав світові Джекі Кугана (1920). В 1922 я випустив „Пілігріма", а слідом за ним в 1923 „Парижанку", в 1924—„Золоту пропасницю", в 1927 „Цирк", що забрав у мене 3 роки роботи.

Про свою творчість можу сказати, що хочу спробувати перебудувати, поліпшити світ, викоренити соціяльні несправедливості й нерівність буржуазного суспільства. Хочу, щоб молодше покоління, що підростає, не було примушене так страждати, так голодувати, як довелося мені. Я хочу, щоб зросла міцна зміна. Я хочу, щоб люди розуміли один одного краще й з більшою чулістю ставилися один до одного. Хочу ще багато дечого.

Поки що це все. *Чарлі Чаплін.*

Він, цей найбільший кіно-актор світу, мріє про перебудову світу, про знищення соціяльних нерівностей тощо. Але, потужний талант у мистецтві, в галузі соціяльних взаємин, в галузі розуміння справжнього єства капіталістичного світу, він не підноситься над рівнем звичайного мрійництва, обивательських (в ліпшому разі) сподіванок на „мирну" перебудову суспільства. Правда, капіталістичні гієни навіть таке мрійництво вважають за небезпечне для себе, і нещадно цькують Чапліна, ставлячи для його роботи всілякі перешкоди.

Робітнича преса всього світу, визнаючи всі величезні здібності цього актора, цілком правильно оцінює його, як нікчемного мрійника щодо соціяльних взаємин, „християнського соціяліста", фабіянця, що, хоч і критикує капіталістичний лад, й проте боїться вдарити його рішуче й потужно. Оцінюючи творчість Чарлі Чапліна, ми не мусимо забувати за це. Чарлі Чаплін і сам, як громадянин, і як творець—не може вийти мужньо на бій зі світовим обивателем.



З. Орський.

ПАЦИФІЗМ НА МИЛИЦЯХ

В день 1-го серпня цього року над світом чорною хмарою просунувся спогад про божевільний „патріотизм", що 15 років тому кинув культурні народи Европи в пекло найжахливішої війни. Організований пролетар цілого світу відсвяткував цей день на знак міжнародного братерського єднання трудящих в боротьбі за соціялізм.

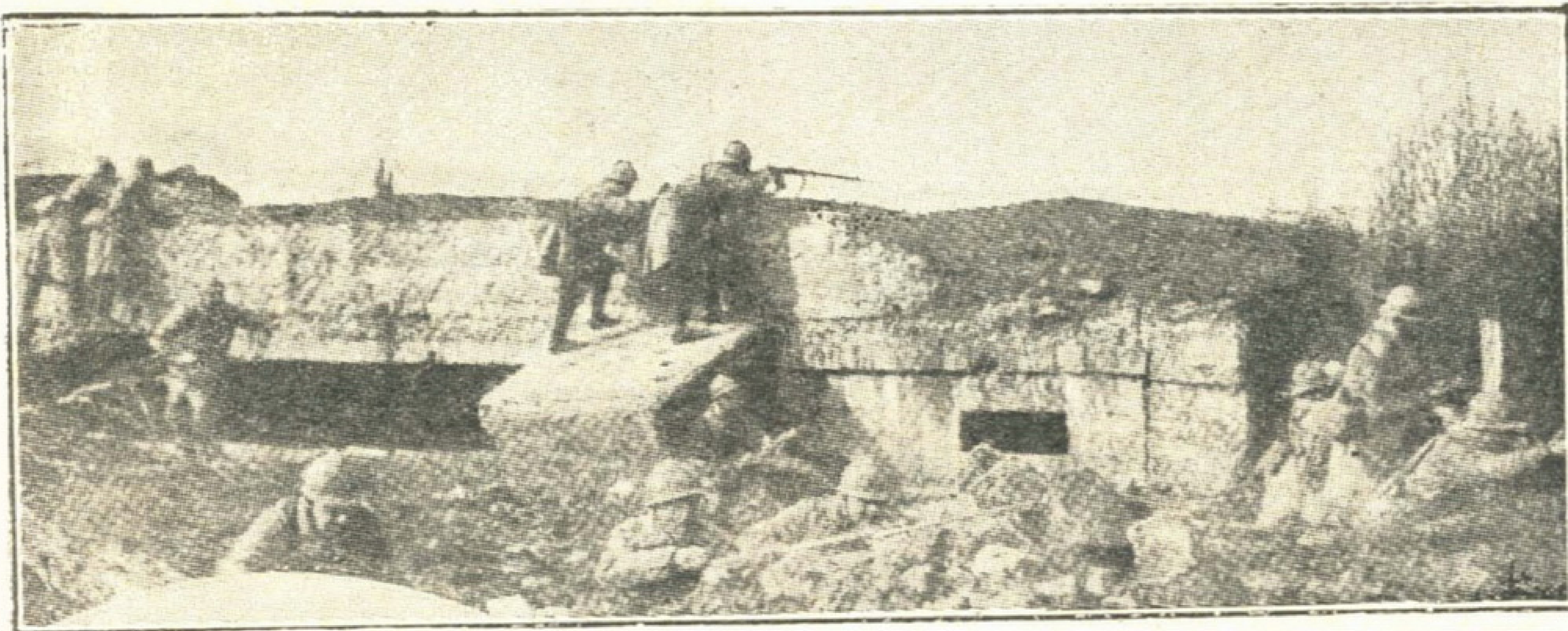
Але проводирі капіталістичних країн знову намагаються засліпити очі людськости ідеями націоналізму, спровокувати нову братовбійчу війну.

Громадська думка в цілому світі, почуваючи цю небезпеку, збуджується навколо ідей пацифізму. Паралельно зі зростанням мілітаризму, на Заході росте й антимілітаризм.

Кіно, цей могутній чинник сучасної культури, використовують якнайширше для просування ідей пацифізму. Правда, цей безсилий пацифізм часто слугує лише за прикриття звірячого мілітаризму.

Майже щотижня на світовому ринкові з'являються нові антивійськові картини й обходять з незмінним успіхом екрани всіх країн. І треба сказати правду, що кіно допомогло багато у виявленні жаху й безглуздя світової бойні.

Зрозуміло, що капіталістичні кіновиробничники не так дбають за добробут народів, як за свої прибутки, але вони добре знають, що фільми з антимілітаристичним ухилом є зараз найрентабельніший крам.





Закордонний екран знає фільми, що їх бачило майже все доросле населення так в Европі, як і в Америці. Це, в першу чергу, американські фільми: „Крила", „Крик кожного серця" та „Безименні герої". Фільми ці мають в основі романтику, інтригу й подають трагічні колізії героїв, що їх єднає любов та дружба, а роз'єднує обов'язок перед „батьківщиною". Зрештою — звичайний шаблон Голівудської продукції; єдина різниця в тому, що за фактуру тут слугують події світової війни.

Незрівняно вище від цих картин стоїть французький документальний фільм роботи режисера Леона Пуар'є „Верден—привиди історії" або „Верден—кров двох народів." Під цією останньою назвою фільм переможно панує зараз по всіх екранах Німеччини.

Вже самий факт, що військовий французький фільм потрапив до Німеччини й має там величезний успіх, є річ варта великої уваги.

Більше того: німці йдуть дивитися цей фільм не для того, щоб полоскотати нерви; вони хочуть іще раз віджившити в собі й пережити цю жахливу бувальщину, один з найкривавіших епізодів світової війни.

Найбільший театр у Берліні, — пише закордонний кореспондент,—„Моцартзааль", де показують „Верден", затягнуто в середині чорним, жодних вигуків серед глядачів, тільки глибокі зідхання та істеричні крики жінок раз-у-раз пронизують жахливу тишу, що нависла над залею.

А на екрані повільно проходять всі етапи оборони та здачі Вердену, того самого Вердену, де протягом трьох років ні на мить не ущухала канонада, де щодня гинули тисячі людей, а газетні шпальти байдужо сповіщали світ, що під Верденом, мовляв, тихо, без змін.

Хто більші герої в цій лютій боротьбі? І для чого, зрештою, був потрібний їхній безглуздий героїзм?

Талановитий режисер зумів інсценізувати в цьому фільмі весь жах, все безглуздя світової війни.

Особливо красномовний останній кадр: переможець і переможений, француз і німець, що пройшли пекло під Верденом, мовчки й задумливо стоять один проти другого.

Мільйони трупів не роз'єднують їх,—вони простягають один одному братерські обійми...

І тисячі глядачів, утираючи сльози, плескають цьому німцю. Вигуки „геть війну" лунають все дужче й дужче.

Так, ми погоджуємося, що факт з'явлення фільму „Верден" в капіталістичній Европі й спосіб, в який реагують на нього представники двох націй: вчорашніх, а може і завтрашніх запеклих ворогів, знаменує велику перемогу пацифізму.

Але нас, громадян першої в світі держави трудящих, нас не може задовольнити цей надто обережний спосіб агітації проти війни.

Закордонним антимілітаристським фільмам бракує того убивчого паралелізму, який впливає і назавжди переконує і в „Жовтні", і в „Кінці С-кт Петербургу", і в низці інших радянських фільмів.

Мимохіть згадуєш байдуже, тупе обличчя Миколи II з фільму „Арсенал" і запис в щоденнику „Сегодня убил ворону" в той момент, коли на фронті смертельним сміхом заходяться отруєні люди й в тяжкій втомі падає на недосіяну ріллю стара мати.

А солодкий сентименталізм останнього кадру „Вердена" нас не зворушить. Хай обнімаються француз з німцем, не лякайтеся, добродії-капіталісти, це лише на екрані, а свої репарації ви стягнете до останнього сантима. І потім: чого вони такі похмгурі, ці два салдати, чого вони так поспускали голови?

Вони переконалися, що війна—безглуздя, їм боляче й соромно, але іншого способу розв'язувати свої непорозуміння їм натомісць не дано.

І доки мільйони трудящих німців і трудящих французів не знатимуть твердо, що в них єдиний ворог — капіталізм, — доти солоденькі фільми з екрану не переконуватимуть і не віддалятимуть страхіття нової війни.

С. Фроленко.

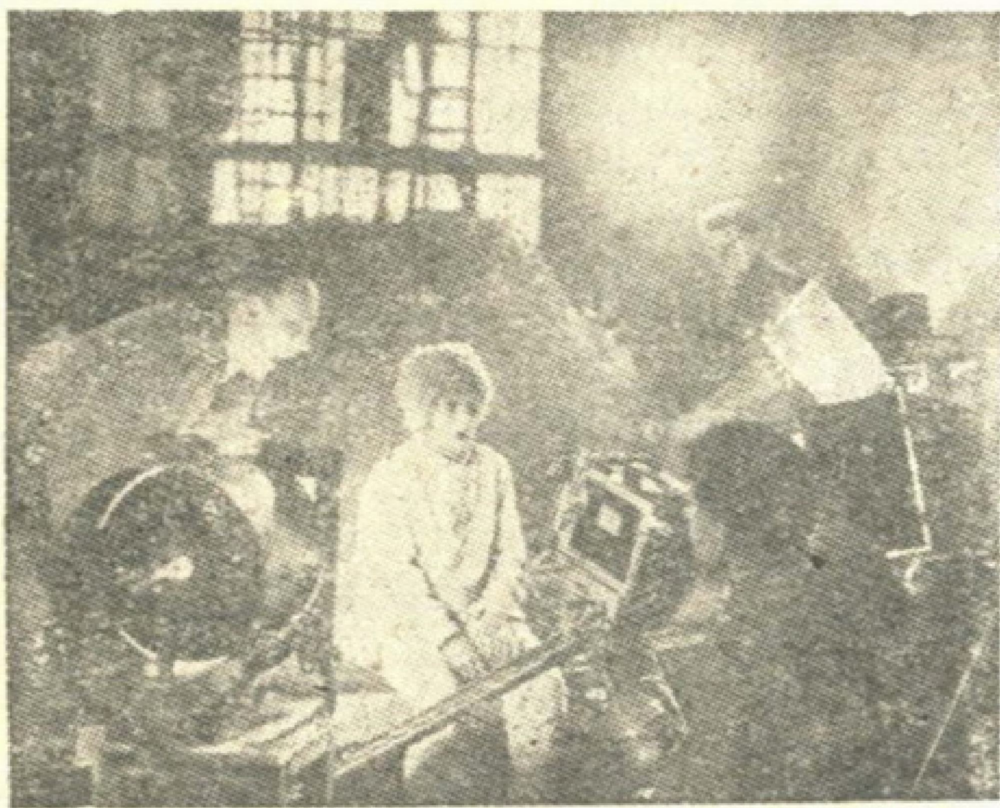


Кадри з фільму „Верден — привиди історії".

14

Звуковий кіно-буквар

Режисер Щепаковський закінчує на фабриці Міжробпомфільма поставу „Звукового кіно-букваря“. Фільм призначається для навчання неписьменних.

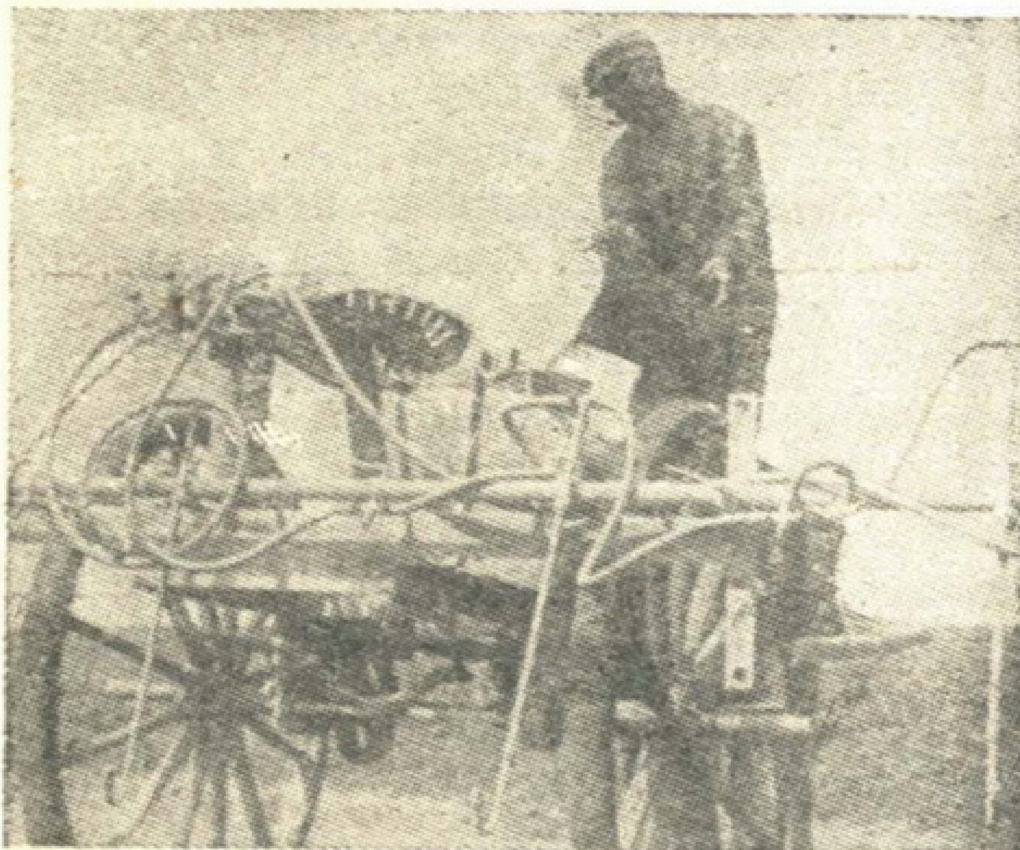


Цілий фільм буде звуковий, збудований за методою рівнобіжного асинхронного монтажу.

На світлині — робочий момент фільму.

Новий культурфільм ВУФКУ

На Київській кіно-фабриці за замовленням Укрбуряксоюзу зафільмовано чотири короткометражні сільсько-господарчі культурфільми.



На поданому фоті кадр з одного з культурфільмів „Бурякові шкідники“.

Ставив фільм режисер Швачко, знимав оператор Чернявський.

Кіно-театри СРСР

На початок 1930 року у Радянському Союзі є 12.155 кіно-устав. З них пересувок — 4.339 та шкільних — 197.

На кінець п'ятирічки кіно-сітка Союзу має становити загалом 65.349 одиниць, тоб-то зросте у $5^1/_2$ разів. Зокрема, варто, відзначити зростання шкільної сітки, що має становити 1934 року 21.636 одиниць, тобто зросте в 110 разів.

Сценарій та соцзмагання

Група робітників електрозаводу у Москві звернулася з викликом до Міжробдопфільма про виготовлення, за допомогою робітників, сценарія про виробничу та громадську діяльність заводу.

Міжробдопфільм виклик прийняв. На завод відряджено ударну бригаду сценаристів і режисера.

Совкіно взяло до постави сценарій Б. Зорича „Не зважаючи на персони“, що автор написав його на соцзмагання з ленінградськими сценаристами.

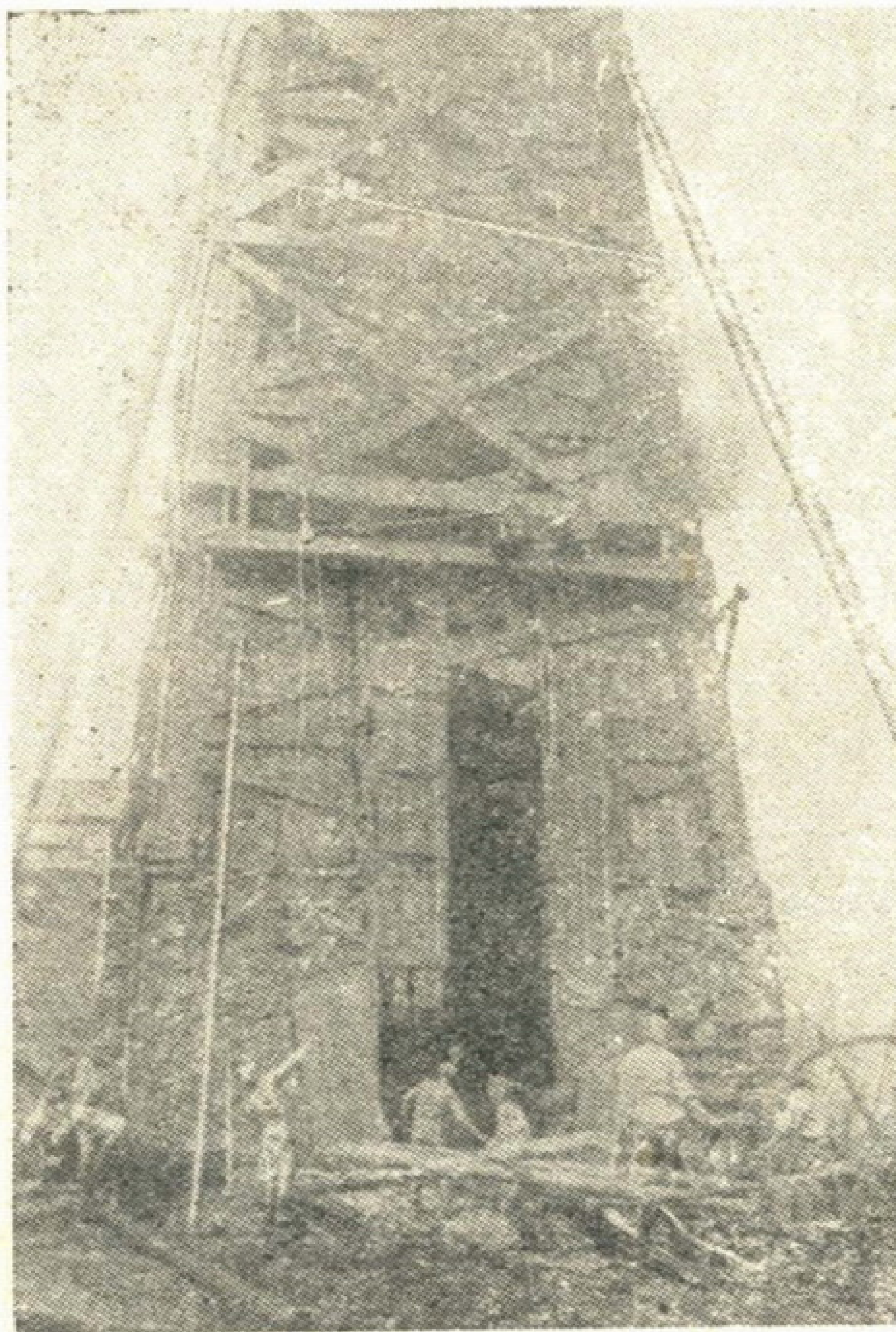
Наш фільм закордоном

Протягом 1928/29 року радянські фільми показували по 32 країнах світу, не враховуючи Австралії.

ПО КІНОФАБ

„Нафта“

Режисер-оператор Ю. Желябужський закінчив поставу великого культурфільму для Міжробпомфільма під назвою „Нафта“.



В фільмові показано ввесь процес добування та обробки нафти та побічних продуктів.

Для фільма зазнято також нового нафтепровода між Баку та Грозним.

Подано кадр з цього фільму.

„Блакитний експрес“

Швидко на екранах України демонструватиметься фільм, що його зроблено Ленінградскою фабрикою Совкіна, за згаданою назвою.

Експрес, що проходить територією сучасного Китаю, захоплюють обурені робітники-німці, що їдуть в цьому ж експресі. Точиться жорстока боротьба між повстанцями та салдатами, що охороняють представника „великої держави“.



Фільм ставив режисер І. Трауберг за сценарієм Ієрихонова.

Крім акторів-росіян, у фільмові знималось багато китайців.

На світлині актори Черняк та Арбенін в цьому фільмі.

Поїзд — ліліпут

До картини „Студентка“, що її кінчає фільмувати на Київській кіно-фабриці режисер О. Каплер, художник С. Зарицький дав надзвичайно цікавий макет частини залізничої колії з мостом, що ним вночі проходить потяг, відбиваючись у воді.

Декорацію усю цілком побудовано в павільйоні фабрики. Всі деталі: від моделі паротягу й вагонів, до роліків на телеграфних стовпах, виготовлено штучно у маштабі 1/20 нормальних розмірів. Макет вражає своєю реальністю, як бачимо на поданій світлині.

Колиб не постать художника, що йому цей макет забрав шість днів упертої напруженої праці, то глядачеві й на думку не спало б, що це щось інше, а не справжнє фото справжньої залізниці.



РИКАХ СВІТУ

Один в п'яти лицях

Артист Пауль Муні грає в новому американському фільмі „П'ять облич" п'ять різних осіб, а саме (див. на фоті зліва на право): маґа Діяблеро, Франца Шу-



берта, боксера-негра Джо, Наполеона та старого доглядача одного з паризьких музеїв.

У цих масках Пауль Муні досяг вищого щаблю мімічного та трансформаторського мистецтва.

„Козаки" по-американськи

Попит на „журавлиння" в Америці не зменшується. Американський міщук вимагає екзотики на „російські" теми. На фоті подаємо „Водка-тріо" з нового фільму Метро-Гольдвін-Майєр „Пісня бестії".



На цей раз славних „козаків" грають три природні американці. Несмак і глупоту американських кіно-спекулянтів якнайкраще з цього фота видно. Так вони готують кіно-страву для своїх глядачів.

Нові сочки для кіно-камери

Американський винахідник Говард Біч запатентував новий ґатунок сочок для знимального апарату, що мають, на думку фахівців, зробити революцію.

Бічові сочки дають можливість знимати в похмуру годину, в сутінках, вимагають для експозиції лише 1/200 частину секунди (замість 1/25 при звичайних сочках) і дають значно більшу чіткість образу. Надзвичайно придатні для кіно-хронікальних знимань.

Макдональдова цензура працює

Англійська цензура заборонила демострацію радянського фільма „Новий Вавілон", якого більша частина закордонної преси вважає за шедевр нашої кінематографії.

Цензура заборонила фільм тому, що він є „прославленням Комуни 1871 р.". Макдональдові посіпаки й тут показали своє чорне, реакційне, люте до всякого бодай натяку на революційність, лице.

Перші жертви тонового кіна

В Н'ю-Йоркському тоновому ател'є „Пате-Мангатан" з невідомої причини вибухнула підчас знимання велика пожежа, що від неї погоріло все ател'є й втратило життя 10 осіб.

Знимали фільм „Чорне та біле". В ател'є працювало понад 100 осіб. Готувалися знимати кадр за участю балета. Раптом присутні помітили, що задня завіса на сцені зайнялася вогнем. Зчинилася страшна паніка. Всі кинулися втікати по сходах. Через силу горючого матеріялу, що був у ател'є, у мить спалахнуло все приміщення.

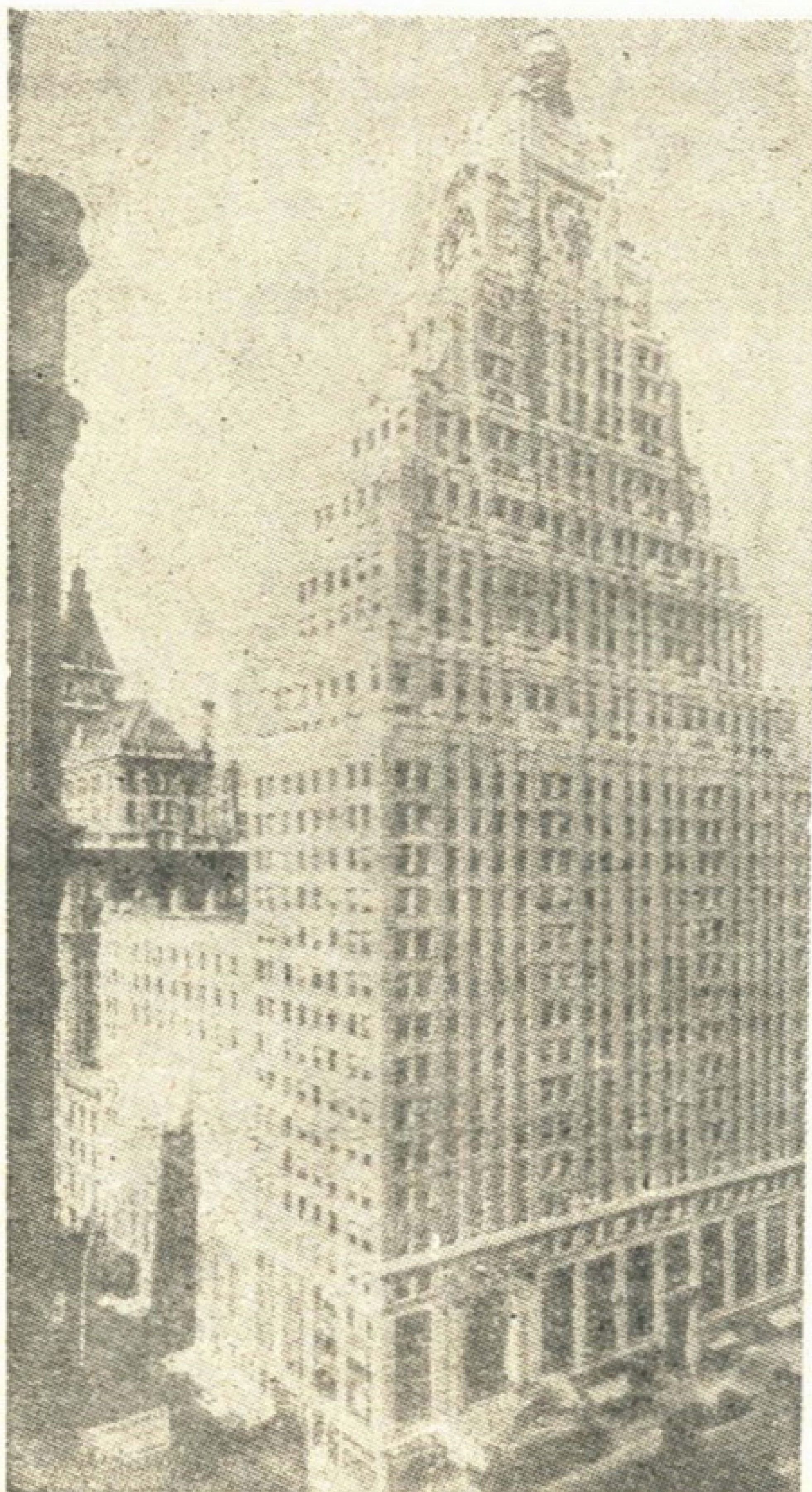
Більшість жертв загинула підчас паніки. Крім 10 трупів, зпід руїн ател'є витягли 20 тяжко поранених. Грошові збитки величезні.

„Чотири пера"

Автори „Чанга"—Купер і Шедзак повернулися до Голівуду після річного перебування в серці Африки. Вони зазняли дуже багато документального матеріялу, який буде використано для великого фільму „Чотири пера", де буде показано життя „диких" народів та тварин Чорного Суходолу.

Велетенський „палац фільму"

Найбільший у світі кіно-театр „Роксі" в Америці міститься у величезному хмарочосі на Бродвеї, головній вулиці Н'ю-Йорку. Заля цього театру містить понад 6.000 осіб. Театр обслуговує оркестра з 130 осіб. В театрі ввесь час вартують два



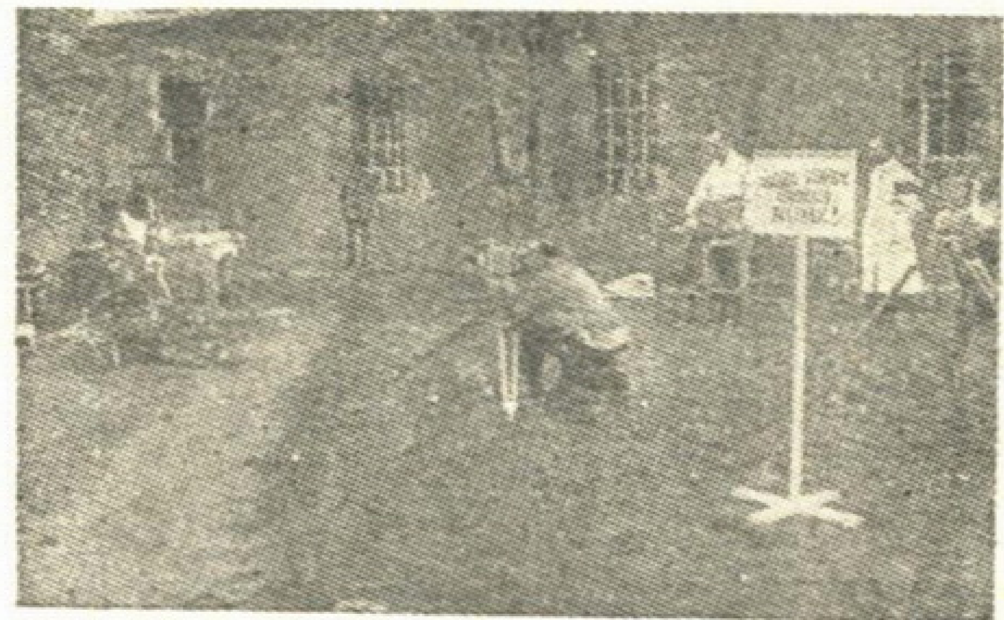
лікарі. Вхідні квитки коштують 1 доляр (біля 2 карб.). Лише ті капіталісти, що мешкають в центрі міста та що можуть платити такі гроші за розвагу, є відвідувачами цього палацу.

На фоті подаємо зовнішній вигляд „Роксі".

Тонфільм під чистим небом

Оце фото показує нам одночасове оптичне та звукове знимання у подвір'ї ател'є „Кляньфільм" (Німеччина). Ліворуч — сцена до знимання: мандрівний цирк з віслюком та шарманкою. Під стінкою — мікрофон, що подає звуки до знимального звукового апарата в середині ател'є.

Серед двору — знимальна камера для великих плянів, від неї праворуч — стіл режисера з механічною сигналізацією. З боку — друга знимальна камера для загальних плянів.



На передньому пляні плякат зі застереженням: „Увага. Тонфільм. Абсолютна тиша".

З кінокамерою навкруги землі

Артур Блек разом з двома операторами розпочав подоріж навкруг землі, щоб зняти великий культурфільм про краєвиди, пам'ятники, звичаї всіх країн світу. Подоріж відбувається коштом великої американської фірми „Фокс". Знимання провадиться апаратом „Мувітон", отже фільм буде звуковий.

Приклад, вартий наслідування

Берлінський „Фільм-Кур'єр" повідомляє, що в Саксонії є 762 учителі, які мають дипломи „операторів проєкції", тобто кіномеханіків.

Найбільше в світі тон-ател'є

Велика американська радіо-фірма „Радіо-Корпорейшон", що до цього часу змагалася з Т-вом „Вестерн - Електрик" за гегемонією на тонфільмовому ринкові Америки, прикриваючись іншими суто-кінематографічними фірмами, тепер виступила відверто на арену кіно-виробництва. Вона збудувала колосальне селище з павільйонами для звукового фільмування. Це спорудження коштує 3.000.000 долярів і вважається за найбільше у світі серед тонових ател'є.

Визнають наші досягнення

Газета „Н'ю-Йорк Таймс", подаючи інформацію про перший показ радянського тонового фільма у Москві, зазначає, що, за загальним визнанням критиків, радянська система ані трохи не гірша від американських апаратів тонового кіна.

Бійка навколо тонкіна

Запровадження тонового фільма в Америці висунуло на перший план у кіно-індустрії дві могутні електричні компанії «Радіо-Корпорейшон» та «Вестерн Електрик», що дали дві різні системи тонового кіна «Фотофон» (запис звуку на плівці) та «Вітафон» (запис на дисках) і ведуть між себе запеклу конкуренцію. Великі злиття американських кіно-трестів у могутні концерни, що відбуваються тепер, є, власне кажучи, перегруповання сил навколо цих двох могутніх конкурентів.

Зараз ведуть переговори про злиття фірми «Парамоунт», «Варнер» та «Юнайтед Артистс», що групуються навколо «Радіо - Корпорейшон». Проти них стоїть велике об'єднання: «Вестерн-Електрик», «Фокс», «Лоєв» та «Метро-Гольдвін-Майєр».

ФАБРИКА ПРАЦЮЄ

Малюнки з натури І. Ніжника.



Київськ. Окрліт № 180. Вид. ВУФКУ. „Київ-Друк", 1-ша друк. Сінний майдан № 14. Зам. 945—7.500—16

Ціна 15 к.

НЕЗАБАРОМ НА ЕКРАНАХ УКРАЇНИ

ДЕМОНСТРУВАТИМУТЬ

ТАКІ ФІЛЬМИ

ОХОРОНЕЦЬ МУЗЕЮ

СТУПАТИ ЗАВАЖАЮТЬ

ФЛАГ НАЦІЇ

ЗЛОЧИН КНЯЗІВНИ ШИРВАНСЬКОЇ

ПОКАРАННЯ

ДЖАНКІ

